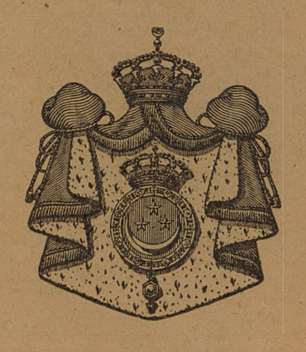
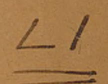
BISHR FARÈS

UNE MINIATURE RELIGIEUSE
DE
L'ÉCOLE ARABE DE BAGDAD

SON CLIMAT, SA STRUCTURE ET SES MOTIFS, SA RELATION AVEC L'ICONOGRAPHIE CHRÉTIENNE D'ORIENT



Mem. de l'Institut. d'Egypte



LE CAIRE
IMPRIMERIE DE L'INSTITUT FRANÇAIS
D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE

1948



BISHR FARÈS — UNE MINIATURE RELIGIEUSE

Ce volume constitue le tome LI des *Mémoires de l'Institut d'Égypte*

MÉMOIRES

DE

L'INSTITUT D'ÉGYPTE

TOME CINQUANTE ET UN



MÉMOIRES

PRÉSENTÉS

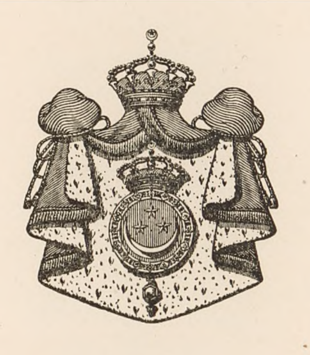
A L'INSTITUT D'ÉGYPTE

ET PUBLIÉS SOUS LES AUSPICES

DE

SA MAJESTÉ FAROUK IER, ROI D'ÉGYPTE

TOME CINQUANTE ET UN



LE CAIRE

IMPRIMERIE DE L'INSTITUT FRANÇAIS

D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE

1948



UNE MINIATURE RELIGIEUSE

DE

L'ÉCOLE ARABE DE BAGDAD

BISHR FARÈS

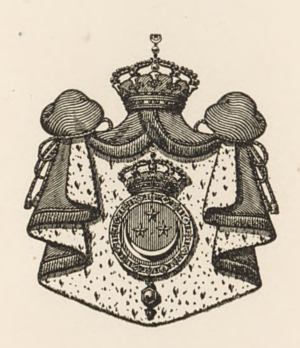
UNE MINIATURE RELIGIEUSE

DE

L'ÉCOLE ARABE DE BAGDAD

SON CLIMAT, SA STRUCTURE ET SES MOTIFS,

SA RELATION AVEC L'ICONOGRAPHIE CHRÉTIENNE D'ORIENT





LE CAIRE
IMPRIMERIE DE L'INSTITUT FRANÇAIS
D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE

1948

CE VOLUME CONSTITUE LE TOME LI DES *MÉMOIRES DE L'INSTITUT D'ÉGYPTE*

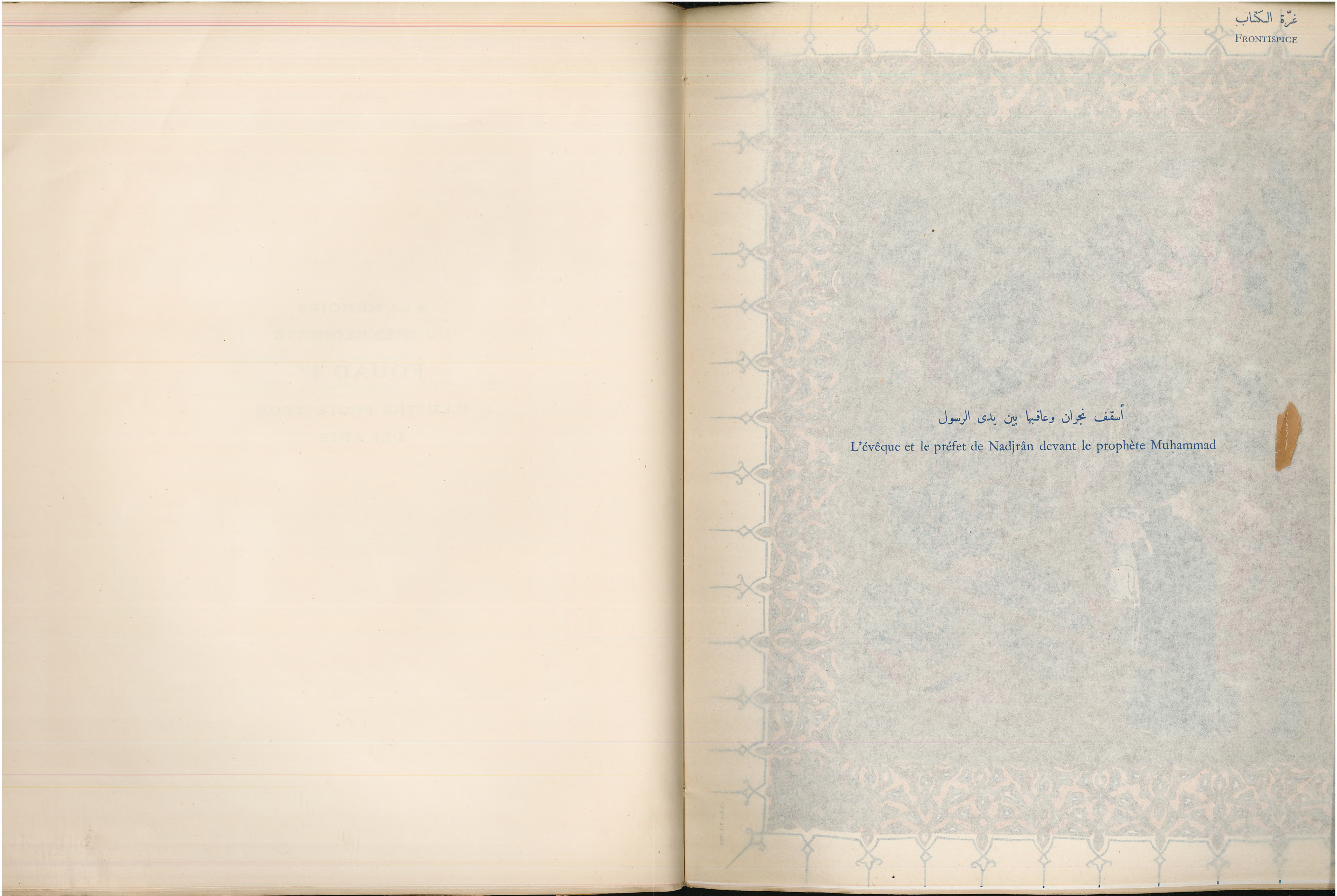
A LA MÉMOIRE

DU TRÈS REGRETTÉ

FOUAD I[ER]

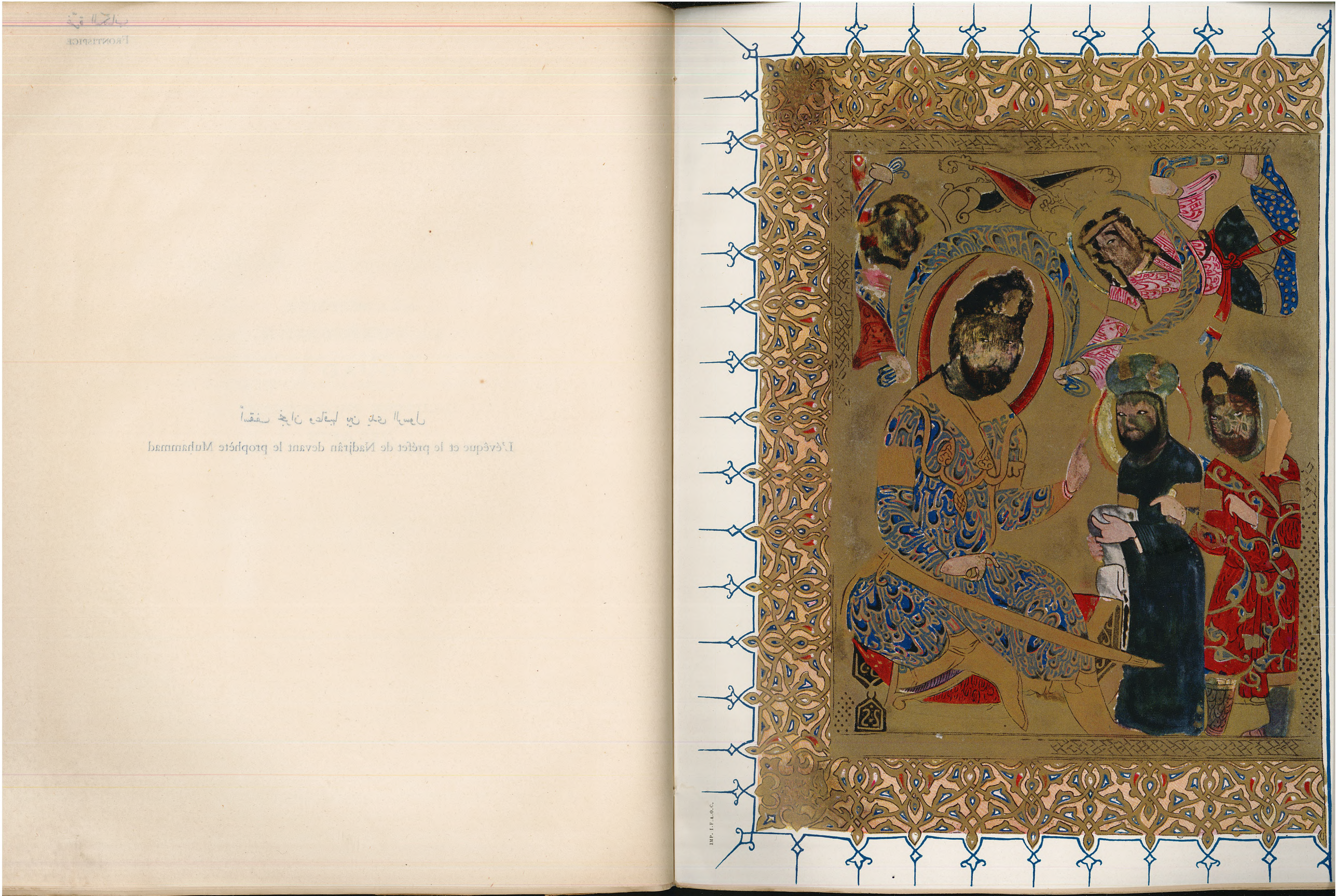
ILLUSTRE PROTECTEUR

DES ARTS



أسقف نجران وعاقبها بين يدى الرسول

L'évêque et le préfet de Nadjrân devant le prophète Muḥammad



L'évêque et le préfet de Nadjrân devant le prophète Muhammad

Imp. I.F.A.O.C.

AVANT-PROPOS.

«L'art est la poursuite acharnée,
par la seule plastique de l'expression,
du sentiment intérieur.»
Gustave MOREAU.

Voilà un enseignement tout moderne qu'illustre avec modestie — puisque nous ignorons le nom de l'artiste — la miniature qui a inspiré cette étude.

A peine explorée, à demi entrevue et point encore démêlée, l'origine de la peinture arabe-musulmane offre un problème dont les données ne font que se poser. Aussi, la découverte inespérée d'une miniature religieuse, antérieure à la chute de Bagdad, se donnant aujourd'hui comme un spécimen unique, rend plus malaisé le problème. Il est donc utile de rechercher, d'alléguer, de rétablir, de préciser; tout aussi utiles sont la multiplication des faits et leur confrontation.

Se refuserait-on à partager une ou plusieurs opinions, certaines suggestions, on n'en aura pas moins, sous les yeux, des témoignages et des monuments naguère inconnus, d'autres oubliés ou dispersés, et l'on se trouvera peut-être engagé à pousser la recherche, à mieux discerner; l'on pourra même aboutir au cœur du problème avec plus de sûreté. Il me suffit de l'espérer وحسبي الأمل.

Présentée à l'Institut d'Égypte en sa séance publique du 27 mai 1946, cette étude paraît, ici, amplifiée et dotée de l'appareil scientifique.

Certes, je n'ai point épuisé, à mon gré, sinon tous les matériaux, du moins ceux de première importance. D'ailleurs, ç'eût été impossible d'y prétendre. N'a pu tout à fait remédier à cette relative pauvreté une inlassable et fiévreuse poursuite de documents épars ou enfouis dans de multiples sources imprimées, alignés pourtant, assez souvent, en une série homogène, dans un seul ouvrage malheureusement inaccessible. Quant aux premières miniatures musulmanes et chrétiennes connues, elles enrichissent, à peu près exclusivement, les bibliothèques d'Europe et des États-Unis, et nous ne disposons, en Égypte, que de minces, trop minces archives photographiques.

Je m'empresse d'exprimer ma gratitude à mes excellents amis Ahmad Asim bey, ancien administrateur général de notre Bibliothèque nationale, ainsi qu'à son successeur, M. Amin Morsy Kandil, qui ont mis une grâce exquise à me faciliter l'examen de la miniature.

Je sens les liens très chers qui m'unissent au directeur de notre Musée arabe, M. Gaston Wiet, qui s'est empressé d'insérer cette étude dans les *Mémoires* de notre Institut, l'entourant d'une vive sympathie, tout en me prêtant l'appui efficace et délicat de ses conseils et de son amitié. Grâce à sa bienveillance comme à celle d'un cher et distingué collègue, M. Togo Mina, directeur du Musée copte, j'ai pu photographier des pièces inédites, musulmanes et chrétiennes, et les produire ici. Pour certaines d'entre elles, des bois sculptés coptes, M. Louis Keimer m'a volontiers cédé le droit de priorité. A des collectionneurs et antiquaires je dois la publication d'un bon nombre d'objets nouveaux.

Une ancienne camarade de Montparnasse, M[lle] Suzanne Joffroy, peintre, avec un infatigable dévouement que je ne saurais trop priser, me communiqua d'excellents croquis de certaines miniatures conservées à Paris, aussi bien que des reproductions photographiques. M. Osman R. Rostem, architecte en chef du Service des Antiquités de l'Égypte, avec une affectueuse bonne grâce alliée à un soin scrupuleux, m'a aidé à contrôler l'exécution de la plupart des figures semées dans le texte. De surcroît, il a suivi de très près l'élaboration de l'image coloriée, présentée en frontispice. A M. Youssef Khafâgi, du Musée égyptien, je suis redevable de cette copie, où se trouve rendue avec une minutieuse exactitude la splendeur, par endroits ternie, de la miniature. M. Georges Mettler, directeur de l'Imprimerie de l'Institut français d'Archéologie orientale, avec une sûreté doublée de patience, a réalisé l'impression de cette image, après avoir mis au point la disposition des planches.

J'aime à apprécier l'extrême amabilité de mes collègues, MM. Étienne Drioton, Charles Kuentz, Hussein Rached, Hassan Mahmoud et Abd el-Moneim Heikal qui m'ont accueilli, respectivement, au Musée égyptien, à l'Institut français d'Archéologie orientale, au Musée arabe, à l'Université égyptienne et à l'École supérieure des Beaux-Arts, mettant toutes sortes d'ouvrages à ma disposition. Le Père René Mouterde, de l'Université St-Joseph, et M. Henri Seyrig, directeur de l'Institut français, n'ont pas été moins libéraux, lors de mon dernier passage à Beyrouth. Sur l'intervention complaisante de M. R. Highwood, ancien directeur du British Institute du Caire, j'ai pu obtenir d'Angleterre quelques documents et livres rares.

Enfin, je me fais un devoir et un plaisir de nommer, au cours de ce volume, tous ceux qui m'ont obligé. Je me hâte de désigner Ernst Herzfeld qui n'hésita pas, durant son bref séjour au Caire, à raffermir par son vaste

savoir telles de mes observations sur l'art iranien, ainsi que M. Étienne Drioton dont la compétence contribua à serrer la datation des anciens monuments coptes, et M. Hugo Buchthal qui m'a généreusement fait profiter des ressources de son érudition, en vérifiant mainte référence hors de ma portée.

Paraissant en français, ce livre, s'il s'applique à découvrir davantage l'une des faces de notre civilisation d'antan, ne concourt guère à servir notre culture moderne. L'un de ses soldats — pour parler avec Nietzsche — les plus résolus, j'ai jugé nécessaire et décent à la fois de résumer, *in fine,* l'ouvrage en langue arabe. Le président actuel de notre Institut autant que son secrétaire général, Kamel Osman Ghaleb pasha et M. Gaston Wiet, prirent en gré cette innovation.

Or l'on n'ignore pas que la langue arabe, bien que singulièrement riche et féconde, est encore en voie de formation dans les nouveaux domaines de l'expression strictement technique. Le langage esthétique actuel s'avère — reconnaissons-le — insuffisant et précaire. Il m'a fallu donc ressusciter des mots abandonnés, en renouveler d'autres au moyen de la métaphore et de la métonymie, en créer un certain nombre grâce au procédé sûr de la dérivation, enfin emprunter des termes à des vocabulaires voisins, soit savants tel celui de la vieille *rhétorique,* ou spéciaux tel celui de l'industrie textile de nos souks. J'ai cru bon de mettre en regard de chaque vocable son correspondant en français et de grouper l'ensemble en un index, suivi d'un éclaircissement étayé de preuves tirées de diverses sources. Chaque terme nouveau est ainsi défini et illustré.

Puisse ce dernier travail enrichir l'écriture artistique en langue arabe et participer ainsi à son redressement !

Bishr Farès.

TRANSCRIPTION DES LETTRES ARABES.

ALPHABET.

ء	ʾ	ز	z	ك	k
ا	a	س	s	ل	l
ب	b	ش	sh	م	m
ت	t	ص	ṣ	ن	n
ث	th	ض	ḍ	ه	h
ج	dj	ط	ṭ	و	w
ح	ḥ	ظ	ẓ	ى	y
خ	kh	ع	ʿ	ة état absolu : *ah*	
د	d	غ	gh	état construit : *at*	
ذ	dh	ف	f		
ر	r	ق	q		

VOYELLES ET DIPHTONGUES.

بَ : ba; بِ : bi; بُ : bu; با : bā, bâ; بى : bī, bî; بو : bū, bû; بَى : bay; بَوْ : baw, baou.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE.

Les ouvrages cités une seule fois au cours du volume ne sont pas mentionnés ici. Ils sont suivis, en bas de page, des indications bibliographiques.

Aghānī = Abu'l-Faradj al Iṣfahānī, *Kitāb al-Aghānī*. Édit. Bulāq, 1285 Hégire; édit., Dār al-Kutub (D. K.), Le Caire 1927-1938.

al-Ālūsī, M., *Rūḥ* = *Rūḥ al-maʿānī*. Bulāq 1310 H.

Arnold, Th., *Survivals* = *Survivals of Sasanian and Manichaean Art in Persian Painting*. Oxford 1924.

—— *Painting* = *Painting in Islam*. Oxford 1928.

—— voir *Islamic Book*.

—— *Pictorial Art* = *The Pictorial Art of the Jacobite and Nestorian Churches*; in *Byzantinische Zeitschrift,* XXX (1928-1930).

—— *O. and N. Testaments* = *The Old and New Testaments in Muslim Religious Art*. Londres 1932.

—— *Book Painting* = *Book Painting, The Origins*; in *A Survey of Persian Art,* III. Oxford 1939.

Arts de l'Iran = *Les Arts de l'Iran : l'ancienne Perse et Bagdad*. Catalogue de l'Exposition de la Bibliothèque nationale, rédigé par H. Corbin, etc. Paris 1938.

Assemani = S. E. Assemani, *Bibliothecae Mediceae Laurentianae et Palatinae codicum mss. orientalium catalogus*. Florence 1742.

Aubert, M., *La transformation de l'art chrétien en Orient du IVe au VIe siècle*. Extrait des *Mélanges en l'honneur de M. F. Martroye*. Paris 1940. L'essentiel de cet article inaccessible m'a été révélé par le compte rendu de R. Dussaud; in *Syria,* XXII (1941), p. 91 et suiv.

Auboyer, J., *Influence chinoise* = *L'influence chinoise sur le paysage dans la peinture de l'Orient*; in *Revue des Arts asiatiques,* IX (1935).

al-Balādhurī, *Futūḥ al-buldān*. Leyde 1866.

Baur, P. V. C., *Chapelle chrétienne* = *Les peintures de la chapelle chrétienne de Doura*; in *Gazette des Beaux-Arts,* 1933, II.

—— *Christ. Chapel* = *The Paintings in the Christian Chapel*; in *Excavations at Dura-Europos*; preliminary report of fifth season of work, october 1931-march 1932. New Haven 1934.

Binyon, L., Wilkinson, J. U. S. et Gray, B., *Persian Miniature Painting*. Oxford 1933.

Blochet, É., *Peintures* = *Les peintures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque nationale*. Paris 1920.

BLOCHET, É., *Enluminures* = *Les enluminures des manuscrits orientaux, turcs, arabes, persans de la Bibliothèque nationale.* Paris 1926.

—— *Mus. Painting* = *Musulman Painting.* Londres 1929.

BREASTED, J. H., *Forerunners* = *Oriental Forerunners of Byzantine Painting.* Chicago 1924.

BRÉHIER, L., *Trésors* = *Les trésors d'argenterie syrienne et l'école artistique d'Antioche ;* in *Gazette des Beaux-Arts,* 1920, I.

BUCHTHAL, H., *Painting of the Syr. Jacobites* = *The Painting of the Syrian Jacobites in its Relation to Byzantine and Islamic Art ;* in *Syria,* XX (1939).

—— KURZ, O. et ETTINGHAUSEN, R., *Supplem. Notes* = *Supplementary Notes to K. Holter's Check List of Islamic Illuminated Manuscripts before A. D.* 1350 ; in *Ars Islamica,* VII, 2 (1940).

—— *Hellenistic Miniatures* = *« Hellenistic » Miniatures in Early Islamic Manuscripts ;* in *Ars Islamica,* VII, 2 (1940).

—— *Early Isl. Miniatures* = *Early Islamic Miniatures from Baghdād ;* in *Journal of the Walters Art Gallery* (Baltimore), V (1942).

—— et KURZ, *Hand List* = *Hand List of Illuminated Oriental Christian Manuscripts.* Londres 1942.

AL-BUKHĀRĪ = *Ṣaḥīḥ.* Bulāq 1311-1313 H.

CABROL, voir *Dict...*

CHASSINAT, É., *Fouilles à Baouît ;* in *Mémoires de l'Institut français d'Archéologie orientale,* XIII (1911).

CHRISTENSEN = CHRISTENSEN, A., *L'Iran sous les Sassanides.* Copenhague 1944.

CLÉDAT, J., *Baouît* = *Le monastère et la nécropole de Baouît ;* in *Mémoires de l'Institut français d'Archéologie orientale,* XII (1904).

CONTENAU, J., *Manuel* = *Manuel d'archéologie orientale depuis les origines jusqu'à l'époque d'Alexandre.* Paris 1927-1931.

—— *Assur et Babylone* = *La civilisation d'Assur et de Babylone.* Paris 1937.

Coran, édition de l'Imprimerie nationale. Bulāq 1355 H.

COONEY, J. D., *Late Egyptian and Coptic Art.* Brooklyn 1943.

CRESWELL, K. A. C., *Architecture* = *Early Muslim Architecture.* Oxford 1932, 1940.

CUMONT, F., *Études syriennes.* Paris 1917.

—— *Fouilles* = *Fouilles de Doura-Europos. Bibliothèque archéologique et historique,* IX. Texte et atlas. Paris 1926.

DALTON, O. M., *East Christ. Art* = *East Christian Art.* Oxford 1925.

DE GRÜNEISEN, W., *S.-M.-Antique* = *Sainte-Marie-Antique.* Rome 1911.

DE JERPHANION, G., *Églises rupestres* = *Les églises rupestres de Cappadoce. Bibliothèque archéologique et historique,* V. Texte, I (1, 2), Paris 1925, 1932 ; album (1, 2), Paris 1925, 1928.

—— *Influence musulmane* = *L'influence de la miniature musulmane sur un évangéliaire syriaque illustré du XIIIe siècle ;* in *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres,* janv.-fév. 1939.

—— *Voix des monuments* = *La voix des monuments.* Paris-Bruxelles 1930 ; Paris-Rome 1938.

—— *Miniatures* = *Les miniatures du manuscrit syriaque* n° 559 *de la Bibliothèque vaticane* (Codices e Vaticanis selecti, 25). Cité du Vatican 1940.

DE LOREY, É., *L'École de Bagdad* = *La peinture musulmane, l'École de Bagdad ;* in *Gazette des Beaux-Arts,* 1933, II.

—— *Le miroir de Bagdad ;* in l'*Illustration,* XVCI (Noël 1938).

—— *Les séances de Hariri ;* in *Verve,* I, 3 (Paris 1938).

Dict. d'archéol. chrét. = CABROL, F. et LECLERCQ, H., *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie.* Paris 1907 et suiv.

DIEHL, Ch., *Manuel* = *Manuel d'art byzantin.* 2e édit., Paris 1925-1926.

—— *Un nouveau trésor d'argenterie syrienne ;* in *Syria,* VII (1926).

—— *L'art chrétien primitif et l'art byzantin.* Paris-Bruxelles 1928.

DIEZ, voir GLÜCK et D.

EBERSOLT, J., *La miniature byzantine.* Paris 1926.

Enc. Isl. = *Encyclopédie de l'Islam.* Edition française, Leyde 1913 et suiv.

ETTINGHAUSEN, R., *Reconstruction* = *Painting in the Fatimid Period, a Reconstruction ;* in *Ars Islamica,* IX (1942).

—— voir BUCHTHAL, KURZ et E.

Excavations at Dura-Europos ; preliminary reports, 6 seasons, edited by M. Rostovtzeff, etc. New Haven 1929-1936.

Exposition d'art copte (guide). Le Caire 1944.

Fihrist al-kutub = *Fihrist al-kutub al-ʿarabiyyah al-mawdjūdah bi'l-Kutubkhānah al-khidīwiyyah,* IV. Le Caire 1307 H.

Fihris Dār al-Kutub = *Fihris al-kutub al-ʿarabiyyah al-mawdjūdah bi'd-Dār...,* III. Le Caire (édit. Dār al-Kutub), 1927.

GEORG = JOHANN GEORG, *Coptic Miniatures* = *Coptic Miniatures in Egyptian Churches and Monasteries ;* in *The Burlington Magazine,* XXIII (1913).

—— *Streifzüge* = *Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens.* Leipzig-Berlin 1914.

GLÜCK, H. et DIEZ, E., *Die Kunst des Islam.* Berlin 1925.

GRABAR, A., *L'art byzantin.* Paris 1938.

GRAEVEN, H., *Antike Schnitzereien* = *Antike Schnitzereien aus Elfenbein und Knochen in photographischer Nachbildung ;* Serie 1. Hanover 1903.

GRAY, B., *Kalilah and Dimnah* = *Fourteenth-Century Illustrations of the Kalilah and Dimnah ;* in *Ars Islamica,* VII, 2 (1940).

—— voir BINYON, WILKINSON et G.

GROHMANN, voir *Islamic Book.*

GROUSSET = GROUSSET, R., *Les civilisations de l'Orient.* Paris 1929-1930.

GRÜNWEDEL, A., *Altbuddh.* = *Alt-buddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan.* Berlin 1912.

—— *Alt-Kutscha.* Berlin 1920.

Guide du Musée copte, 3 textes : arabe دليل المتحف القبطي, Bulāq 1930-1932 ; français : *Guide sommaire...,* Bulāq 1937 ; anglais : *A Brief Guide...,* Bulāq 1938.

Hackin, J., *L'art indien* = *L'art indien et l'art iranien en Asie centrale;* in *Histoire universelle des arts,* IV. Paris 1939.
al-Ḥalabī, voir *Sīrah ḥalabiyyah.*
Ḥassan, Z. M., *Sīrah* = *as-Sīrah fi'l-fann al-islāmī;* in *al-Muqtaṭaf,* XCXI (mai 1940).
—— voir Taymūr et Ḥ.
Hautecœur, L. et Wiet, G., *Les Mosquées du Caire,* Paris 1932.
Herzfeld, E., *Wandschmuck* = *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik.* Berlin 1923.
—— *Samarra* = *Die Malereien von Samarra.* Berlin 1927.
—— *Iran* = *Iran in the Ancient East.* New-York 1941.
Ḥitti, Ph., *History* = *History of the Arabs.* 4ᵉ édit., Londres 1946.
Holter, K., *Islam Miniat.* = *Die islamischen Miniaturhandschriften vor 1350;* in *Zentralblatt für Bibliothekswesen,* LIV, 1/2 (1937). Tiré à part, Leipzig 1937.
—— *Galen-Handschrift* = *Die Galen-Handschrift und die Makamen des Ḥarîrî der Wiener Nationalbibliothek;* in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien,* N. F., XI (1937). Ouvrage inaccessible; des confrères obligeants m'en ont fait connaître certains passages.

ibn Ḥanbal, *Musnad.* Le Caire 1313 H.
ibn Hishām, *Sīrah.* Göttingen 1858; Le Caire 1936.
ibn Kathīr, *al-Bidāyah* = *al Bidāyah wa'n-nihāyah.* Le Caire 1932.
ibn Saʿd, *Ṭabaqāt.* Leyde 1905 et suiv.
ibn Sayyid an-Nās, *ʿUyūn al-athar.* Le Caire 1356 H.
al-Iṣfahānī, voir *Aghānī.*
Islamic Book = Arnold, Th. et Grohmann, A., *The Islamic Book.* Londres 1929.

Kendrick, A. F., *Catalogue* = *Catalogue of Textiles from Burying-Grounds in Egypt.* Londres 1921.
Kühnel, E., *Miniaturmalerei* = *Miniaturmalerei im islamischen Orient.* 2ᵉ édit., Berlin 1923.
—— *History of Miniature Painting and Drawing;* in *Survey,* III. Oxford 1939.
—— *Die bagdader Malerschule auf der Ausstellung iranischer Kunst in Paris 1938;* in *Pantheon,* XVIII, 1 (1939).
Kurz, voir Buchthal, K. et Ettinghausen; Buchthal et K.

Lamm = Lamm, C. J., *Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten.* Berlin 1929.
Lammens, H., *Yazid* = *Le califat de Yazid Iᵉʳ.* Beyrouth 1912.
Lauer, Ph., *Sancta Sanctorum* = *Le trésor du Sancta Sanctorum;* in *Monuments et Mémoires Piot,* XV (1906).
Leclercq, H., voir *Dict...*
Le Coq, A. von, *Chotscho.* Berlin 1913.
—— *Buddhist. Spätantike* = *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien.* Berlin 1922-1924.

Le Coq, A. von, *Bilderatlas* = *Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittel-Asiens.* Berlin 1925.
—— *Auf Hellas Spuren in Ostturkistan.* Leipzig 1926.

Macler = Macler, F., *Raboula-Mlqê;* in *Mélanges Charles Diehl,* II. Paris 1930.
al-Madjlisī, *Biḥār* = *Biḥār al-anwār,* IX. Téhéran 1301 H.
Mâle, É., *L'art relig. du xiiᵉ s.* = *L'art religieux du xiiᵉ siècle en France; étude sur l'origine de l'iconographie du moyen âge.* 2ᵉ édit., Paris 1924.
al-Maqrīzī, *Imtāʿ al-asmāʿ,* I. Le Caire 1941.
Marçais, G., *Faïences* = *Les faïences à reflets métalliques de la Grande Mosquée de Kairouan.* Paris 1928.
Martin = Martin, F. R., *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey.* Londres 1912.
—— voir *Meisterwerke.*
Massignon, *La mubāhala* = *La mubāhala, étude sur la proposition d'ordalie faite par le prophète Muhammad aux chrétiens Balhârith du Nejrân en l'an 10/631 à Médine;* in *Annuaire de l'École des Hautes Études,* sc. relig., 1943. Melun 1944.
—— *Schīʿa School* = *The Origins of the Transformation of Persian Iconography by Islamic Theology; the Schīʿa School of Kufa and Its Manichaean Connexions;* in *Survey,* III. Oxford 1939.
Meisterwerke = Sarre, F. et Martin, F. R., *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München,* 1910. Munich 1912.
Migeon, G., *Manuel* = *Manuel d'art musulman; Arts plastiques et industriels,* I. 2ᵉ édit., Paris 1927.
Millet, G., *Recherches* = *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux xivᵉ, xvᵉ et xviᵉ siècles. Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome,* CIX. Paris 1916.
—— in *Art chrétien,* voir Strzygowski.
—— *Scène pastorale* = *La scène pastorale de Doura et l'Annonce aux bergers;* in *Syria,* VII (1926).
Monneret de Villard, U., *Ahnâs* = *La scultura ad Ahnâs.* Milan 1923.
—— *Manichaean Art* = *The Relations of Manichaean Art to Iranian Art;* in *Survey,* III. Oxford 1939.
—— voir Patricolo et M. d. V.
Morey, C. R., *Early Christ. Art* = *Early Christian Art.* Princeton 1942.
Mousa, A., *Islâm. Buchmalerei* = *Zur Geschichte der islâmischen Buchmalerei in Aegypten.* Bulāq 1931.
Musil, A., *Ḳuṣejr ʿAmra.* Vienne 1907.
Muslim, *Ṣaḥīḥ.* Bulāq 1290 H.

an-Nasāʾī, *Sunan.* Le Caire 1312 H.
Nordenfalk = Nordenfalk, C., *Die spätantiken Kannontafeln* (Tafelband). Göteberg 1938.

Omont, H., *Peintures de l'Ancien Testament dans un manuscrit syriaque du viiᵉ ou du viiiᵉ siècle;* in *Monuments et Mémoires Piot,* XVII (1909).
—— *Peintures d'un évangéliaire syriaque du xiiᵉ ou xiiiᵉ siècle;* in *Monuments et Mémoires Piot,* XIX (1911).
Orbeli et Trever = Orbeli, J. et Trever, C., *Orfèvrerie sasanide.* Moscou-Leningrad 1935.

Patricolo, A. et Monneret de Villard, U., *Santa Barbara* = *La chiesa di Santa Barbara al Vecchio Cairo.* Florence 1922.

PAUTY, E., *Bois sculptés* = *Les bois sculptés jusqu'à l'époque ayyoubite*. Le Caire 1931.
PEIRCE et TYLER = PEIRCE, H. et TYLER, R., *L'art byzantin*. Paris 1932-1934.
POPE, A. U., *The Ceramic Art in Islamic Times*; in *Survey*, II. Oxford 1939.
PRISSE D'AVENNES, É., *L'art arabe d'après les monuments du Kaire*. Paris 1873-1875.

AL-QURṬUBĪ, *Aḥkām* = *al-Djāmiʿ li-aḥkām al-Qurʾān*. Le Caire 1935 et suiv.

RÉAU = RÉAU, L., *L'art primitif, l'art médiéval*; in *Histoire universelle des Arts*, II. Paris 1934.
REDIN, G., *Miniature* = *Miniature d'apocryphico arabico Evangelio infantine Christi*. Saint-Pétersbourg 1894 (en russe).
RICE, T., *Paris Exhibition* = *The Paris Exhibition of Iranian Art*; in *Ars Islamica*, V (1938).
ROSTOVTZEFF, M., *A History of the Ancient World* (traduit du russe par J. D. Duff). 2ᵉ édit., Oxford 1936.
—— voir *Excavations*.
—— *Dura-Europos and Its Art*. Oxford 1938.

SAKISIAN, A., *Exposition d'art persan* = *La miniature à l'Exposition d'art persan de Burlington House*; in *Syria*, XII (1931).
SARRE, voir *Meisterwerke*.
SCHLUMBERGER, G., *Un empereur byzantin au xᵉ siècle*. Paris 1890.
—— *L'épopée byzantine à la fin du xᵉ siècle*. Paris 1896-1900.
SCHULZ = SCHULZ, Ph. W., *Die persische islamische Miniaturmalerei*. Leipzig 1914.
SIMAIKA, M., *Catalogue* = *Catalogue of the Coptic and Arabic Manuscripts in the Coptic Museum, the Patriarchate, the Principal Churches of Cairo and Alexandria and the Monasteries of Egypt*. Bulāq 1939, 1942.
Sīrah ḥalabiyyah = al-ḤALABĪ, *Insān al-ʿUyūn fī sīrat al-amīn al-maʾmūn*. Le Caire 1280 H.
SMIRNOFF = SMIRNOFF, J. I., *Argenterie orientale*. Saint-Pétersbourg 1909.
SMITH, E. B., *Early Christian Iconography*. Princeton 1918.
STCHOUKINE, I, *Manuscrits illustrés* = *Les manuscrits illustrés musulmans de la Bibliothèque du Caire*; in *Gazette des Beaux-Arts*, 1935, I.
STORNAJOLO = STORNAJOLO, C., *Le miniature della Topografia cristiana di Cosma Indicopleuste*. Milan 1908.
STRZYGOWSKI, J., *Byzantinische Denkmäler*, I (*das Etschmiadzin Evangeliar*). Vienne 1891.
—— *Asien* = *Asiens bildende Kunst*. Augsbourg 1930.
—— *Art chrétien* = *L'ancien art chrétien de Syrie*. Traduction française, précédée d'une étude préliminaire de G. Millet. Paris 1936.
Survey = *A Survey of Persian Art*. Édité par A. U. Pope et Ph. Ackermann. Oxford 1938-1939.

AṬ-ṬABARĪ, *Tafsīr*. Bulāq 1322-1330 H.
AT-TAHĀNAWĪ, *Kashshāf iṣṭilāḥāt al-funūn*. Calcutta 1862.
TAYMŪR et ḤASSAN, *Taṣwīr* = TAYMŪR, A., *at-Taṣwīr ʿind al-ʿArab*. Édité et annoté par Z. M. Ḥassan. Le Caire 1942.

AT-TIRMIDHĪ, *Sunan*. Le Caire 1292 H.
—— *Shamāʾil* = *Djamʿ al-wasāʾil fī sharḥ ash-shamāʾil*. Commentaire du texte d'at-Tirmidhī par al-Qārī et gloses marginales d'al-Manāwī. Le Caire 1317 H.
TOESCA, P., *Storia dell'arte italiana*, I, *il Medioevo*. Turin 1927.
TREVER, voir ORBELI et T.
TYLER, voir PEIRCE et T.

UNGER, E., *Weihbecken des Gudea* = *Die Wiederherstellung des Weihbeckens des Gudea von Lagasch*; in *Istanbul Asariatika Müzeleri Nesriyati*, VIII (1933).
AL-ʿUMARĪ, *Masālik al-abṣār*, I. Le Caire 1924.

VOLBACH, voir WULFF; WULFF et V.

AL-WĀḤIDĪ, *Asbāb an-nuzūl*. Le Caire 1315 H.
WEITZMANN, K., *Copto-Arabic Miniature* = *An Early Copto-Arabic Miniature in Leningrad*; in *Ars Islamica*, X (1943).
WIET, G., *Un dessin du xIᵉ siècle*; in *Bulletin de l'Institut d'Égypte*, XIX (1937).
—— *Miniatures* = *Miniatures persanes, turques et indiennes* (collection de S. E. Chérif Sabry pacha); in *Mémoires de l'Institut d'Égypte*, XLVII (1943).
—— *Une peinture du xIIᵉ siècle*; in *Bulletin de l'Institut d'Égypte*, XXVI (1944).
—— *Religion islam.* = *La religion islamique*; in *Histoire générale des religions*. Paris 1947.
—— voir HAUTECŒUR et W.
WILKINSON, voir BINYON, W. et GRAY.
WULFF, O., *Bildwerke* = *Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke*. I, Berlin 1909; III *Ergänzungsband* (en collaboration avec W. F. Volbach), Berlin-Leipzig 1923.
—— et VOLBACH, W. F., *Stoffe* = *Spätantike und koptische Stoffe*. Berlin 1926.

AL-YAʿQŪBĪ, *Taʾrīkh*. Leyde 1883.
YĀQŪT = *Yacut's geographisches Wörterbuch*; *Muʿdjam al-buldān*. Leipzig 1924.

AZ-ZURQĀNĪ, *Sharḥ ʿalā 'l-mawāhib al-laduniyyah*, *lil-Qasṭallānī*, IV. Le Caire 1327 H.

CHAPITRE PREMIER.

1. — LA VALEUR DOCUMENTAIRE.

A parcourir une étude lumineuse de Thomas Arnold, *Religious Art in Islam* [1], l'on s'aperçoit aussitôt que notre miniature est loin de s'offrir comme un monument insignifiant.

« Il est peu probable, constate Arnold [2], qu'il y eût aux premiers siècles de l'islamisme un essai quelconque de représenter, au moyen de la peinture, des épisodes de l'histoire sainte. Quoi qu'il en soit, aucun des exemples qui nous sont parvenus n'est antérieur au début du viiie siècle de l'Hégire/xive siècle de notre ère. » Plus loin, Arnold précise que les plus anciens portraits du prophète Muḥammad que nous possédons se trouvent dans deux ouvrages historiques : l'un, *Djāmiʿ at-tawārīkh* (*La chronique universelle*) par Rashīd ad-Dīn, est daté de 707 à 714 H./1307-1314; l'autre, *al-Āthār al-bāqiyah* (*Les traces persistantes* ou *La chronologie des temps anciens*) d'al-Bīrūnī, est daté 707 H./1307-1308 [3].

Tous deux, de l'époque mongole des Il-Khāns, appartiennent déjà au cycle de la peinture persane. Aussi sont-ils marqués des influences extrême-orientales, encore qu'ils ne soient pas, surtout *al-Āthār al-bāqiyah,* tout à fait affranchis de la facture bagdadienne [4].

(1) Arnold, *Painting,* chap. vi.

(2) *Ibid.,* p. 92.

(3) Le premier manuscrit est partagé entre la Royal Asiatic Society de Londres et la Bibliothèque de l'Université d'Édimbourg; le deuxième est conservé dans cette dernière bibliothèque.

(4) Pour ces deux manuscrits, une littérature abondante se trouve dans : 1° Holter, *Islam. Miniatur.,* p. 25 et suiv., n° 70; p. 23, n° 61. — 2° Buchthal, Kurz et Ettinghausen, *Supplem. Notes,* p. 160, n° 70 *a, b;* p. 157, n° 61. — On y ajoutera: 1° Pour le n° 70 (*Djāmiʿ at-tawārīkh*) : Blochet, *Les écoles de peinture en Perse,* in *Revue archéologique,* 1905, II, p. 130-132. Auboyer, *Influence chinoise,* p. 230-232. Ḥitti, *History,* p. 421. Ḥassan, *Sīrah* (résumé de l'étude précitée d'Arnold), p. 487-491. Wiet, *Religion islam.,* voir *infra.* — 2° Pour le n° 61 (*al-Āthār al-bāqiyah,* et sa copie du xviie siècle : Paris, B. N., *arabe 1489*) : Massignon, *La passion d'al-Hallaj,* Paris 1922, pl. 9. Auboyer, *loc. cit.* Massignon, *Shīʿa School,* p. 1928 et suiv. *Arts de l'Iran,* p. 161, n° 61. Wiet, *Religion*

Une autre autorité en peinture musulmane, M. Ernst Kühnel, décrivant les illustrations de cette *Chronique universelle,* en signale les thèmes tirés de l'histoire religieuse de l'islam et traités librement par l'enlumineur dont le talent n'est plus contenu; ce qui, dit-il, « n'avait jamais été tenté auparavant »[1].

Depuis lors, aucun document, que je sache[2], n'est venu contredire l'opinion émise, il y a dix-neuf ans, par Arnold et renforcée, en 1939, par Kühnel.

De surcroît, M. Hugo Buchthal, qui a dépouillé avec MM. O. Kurz et R. Ettinghausen les premières enluminures musulmanes pour en dresser un répertoire paru en 1940[3], vient de m'assurer qu'aucune miniature religieuse antérieure à celles d'*al-Āthār al-bāqiyah* et de *Djāmiʿ at-tawārīkh* ne lui est connue.

Quant à la peinture proposée par Blochet, elle doit être restituée au xive siècle[4].

Aujourd'hui, je soumets une miniature de l'École arabe dite de Bagdad[5]. Elle est datée de l'an 614 de l'Hégire/1217-1218 de notre ère, reproduisant un épisode important de l'histoire musulmane de la première heure et dans laquelle, le visage non voilé, figure le prophète Muḥammad.

islam., voir *infra.* Les miniatures où figure le Prophète ont été, en partie, reproduites. Voir notamment : 1° *Djāmiʿ at-tawārīkh :* Martin, *Miniature Painting,* I, fig. 13, 14; II, pl. 29 *a, b.* Kühnel, *Miniaturmalerei,* pl. 24. Migeon, *Manuel,* I, fig. 19. Arnold, *Painting,* pl. 19 *a, b,* 20 *a, b,* 23, 53. Blochet, *Mus. Painting,* pl. 55, 56. Ḥitti, *loc. cit. Survey,* V, pl. 828 *b.* Ḥassan, *loc. cit.,* fig. 1-5. Wiet, *Religion islam.,* fig. p. 337, 338 *a, b,* 339, 340 *a,* 341. Ici-même pl. VII *b.* — 2° *al-Āthār al-bāqiyah* (et sa copie du xviie siècle) : Arnold, *Painting,* pl. 18 *b. Islamic Book,* pl. 36 *a,* 39. *Survey,* V, 825 *a, b.* Taymūr et Ḥassan, *Taṣwīr,* pl. 10, fig. 30. Wiet, *Religion islam.,* p. 340 *b,* 350. Ici-même, pl. VII *a* et fig. 1.

(1) Kühnel, *Painting and Drawing,* in *Survey,* III, 1835.

(2) Cf. Ḥitti, *History,* p. 420.

(3) In *Ars Islamica,* VII, 2.

(4) Selon Blochet, *Peintures,* p. 274, *Enluminures,* p. 74, une image d'un *Kalīlah wa Dimnah* (Paris, B. N. *persan 2028,* ancien fonds *persan 376,* daté 678 H./1279-80) représente l'*Ascension au ciel* de Muḥammad. Wiet, *Miniatures,* p. 44-45, transcrit la description de cette image par Blochet. D'autres savants admettent la date acceptée par ce dernier : cf. Gray, *Kalilah and Dimnah,* p. 134, n° 2. Holter, *Islam. Miniatur.,* p. 20, n° 51, l'admet aussi. Or, cette date-là doit être repoussée maintenant, car les illustrations de ce manuscrit ressortissent à l'art mi-mongol, mi-timouride de la seconde moitié du xive siècle, ainsi que le déclare le catalogue de l'Exposition de la Bibliothèque nationale (*Arts de l'Iran,* p. 146, n° 25) et le confirme l'examen des miniatures déjà publiées, à s'en rapporter à Gray, *loc. cit.* Les historiens d'art musulman en conviennent maintenant, ainsi que veut bien me l'apprendre M. Buchthal.

(5) Sous la rubrique « École de Bagdad » sont groupées, comme on le sait, les premières miniatures musulmanes connues, ornant les manuscrits élaborés dans des ateliers arabes, à Bagdad et ailleurs.

Cette œuvre splendide recule d'un siècle la peinture religieuse en la plaçant d'un coup dans la période arabe. On est alors invité à revenir sur cette opinion généralisée : la miniature religieuse musulmane a vu le jour avec la domination mongole, grâce à des artistes iraniens ou œuvrant en Perse. On ne peut non plus répéter avec Blochet : « C'eût été un sacrilège du plus haut degré de souiller l'histoire sainte de l'islam par l'addition de peintures (sous le califat arabe)[1]. » En effet, nous possédons maintenant un témoignage de poids dans le problème si débattu de la figuration. Il en ressort qu'il demeure enfin admissible que, tout comme dans l'empire byzantin, des textes sacrés ont été librement illustrés aux côtés d'écrits profanes, dans les pays soumis à la « coutume » islamique, la *sunnah.*

Qu'un seul document présentant un thème purement musulman nous soit parvenu ne peut engager à penser à un « fait isolé »[2]. Tout en rappelant que seuls quelques manuscrits et feuillets de la peinture bagdadienne nous sont connus aujourd'hui, on imagine aisément que de pareils documents, miraculeusement sauvés des multiples catastrophes qui se sont abattues sur le monde arabe, ont été volontairement détruits par les iconophobes. Dans les siècles tardifs surtout, à une époque farouchement rigide, l'on décimait les images, mutilait les peintures, grattait les visages. Les exemples ne manquent pas[3]. On devait s'acharner tout particulièrement sur la peinture non laïque[4]; l'œuvre que je présente aujourd'hui, malheureusement, le prouve.

Enfin, cette miniature atteste un art libre, sûr et délicat. Elle ouvre ainsi de nouvelles perspectives, pleines d'intérêt, sur une riche tradition picturale où se fixent des angoisses supérieures.

(1) Blochet, *Mus. Painting,* p. 22.

(2) L'on sait que pour l'illustration des scènes de l'Ancien Testament, des exemples s'offrent parmi les décorations de la Chapelle Palatine (vers 1140) à Palerme, attribuées non sans raison à des artistes arabes, très probablement des musulmans (cf. Ettinghausen, *Reconstruction,* p. 113, 118, fig. 18). On attend avec impatience l'étude complète que prépare en ce moment, là-dessus, M. Ugo Monneret de Villard, afin d'y voir plus clair. En outre, un témoignage de la plume de l'historien al-Quḍāʿī (m. 454/1062), transcrit par al-Maqrīzī, *Khiṭaṭ,* Bulāq, 1270, II, 318, situe au Caire, vers la fin du xe siècle, une étonnante peinture de l'Ancien Testament, exécutée par al-Kutāmī (?) : cf. Wiet, *L'Exposition d'art persan à Londres,* in *Syria,* XIII (1932), p. 202 et suiv.

(3) Kühnel, *Miniaturmalerei,* p. 52. Arnold, *Survivals,* p. 5; *Painting,* p. 4, 45 et suiv., pl. 7. Blochet, *Mus. Painting,* p. 88. Hautecœur et Wiet, I, 178. Stchoukine, *Un manuscrit du traité d'al-Djazari sur les automates du* viie *siècle,* in *Gazette des Beaux-Arts,* 1934, I, p. 137, fig. 4; p. 138. Taymūr et Ḥassan, *Taṣwīr,* p. 10, 132 et suiv. Comp. de nos jours, Cumont, *Fouilles,* p. 41.

(4) Arnold, *The Influence of Poetry,* in *Survey,* III, 1909.

2. — NOTE BIBLIOGRAPHIQUE.

Dans notre Bibliothèque nationale du Caire se trouve un précieux manuscrit arabe du *Kitāb al-Aghānī*, le célèbre *Livre des Chansons* d'Abu'l-Faradj al-Iṣfahānī (m. 356 H./967). C'est le manuscrit coté 579 *adab*. Sur vingt volumes, comme on le verra plus loin, quatre seulement sont parvenus à la Bibliothèque : ce sont les IIe, IVe, XIe et XIIIe. La miniature orne le XIe volume.

Cette miniature est inédite. Elle est en outre omise dans les listes et bibliographies exhaustives élaborées par les chercheurs [1].

Bien plus, elle n'est pas signalée par les deux catalogues de la Bibliothèque, parus au Caire, l'un en 1889 [2], l'autre en 1927 [3]. Fait plus grave, dans la préface du IIe volume d'*al-Aghānī*, édité par la Bibliothèque en 1928 (p. ج-و) se trouve un exposé détaillé des quatre volumes manuscrits portant la cote 579 *Adab*, et bien que les deux miniatures en tête des IIe et IVe volumes y soient sommairement décrites, celle qui décore notre XIe volume est passée sous silence [4].

Sans doute par cette indication tronquée, seules les miniatures des IIe et IVe volumes furent publiées au Caire [5] puis à Vienne [6] et se trouvèrent mentionnées dans deux des listes exhaustives citées plus haut [7].

Il m'a semblé, à la réflexion, que la recherche n'avait pas été poussée jusqu'au dépouillement des trois volumes manuscrits. Un sondage s'imposait; je le tentai afin de vérifier l'indication de cette préface-là. Sa précision me paraissait douteuse : en effet, pourquoi le XIe volume, conservant ses premières pages, ne serait-il pas enrichi

(1) Stchoukine, *Manuscrits illustrés*, p. 138-140. Holter, *Islam. Miniatur.*, p. 15, n° 36 B. Buchthal, Kurz et Ettinghausen, *Supplem. Notes*, p. 153, n° 36 B. Aussi Taymūr et Ḥassan, *Taṣwīr*, p. 35-46.

(2) *Fihrist al-kutub*, IV, 205.

(3) *Fihris Dār al-Kutub*, III, 19.

(4) Quant au XIIIe volume, il a perdu ses premières et dernières pages (ainsi que le signale avec raison ladite préface); aussi la miniature qui devait en orner le début manque.

(5) Mousa, *Islâm. Buchmalerei*, pl. 16, 17; texte, p. 38-40.

(6) Holter, *Galen-Handschrift*, pl. 6 (1, 2). Ce volume ne se trouvant pas en Égypte, c'est grâce à une camarade de Paris que le passage concernant les deux miniatures m'a été révélé, par correspondance.

(7) Celles de Holter et de Buchthal, Kurz, Ettinghausen (n° 36 B dans les deux listes).

d'une miniature-frontispice? C'est ainsi que, le manuscrit entre les mains, je pus tirer d'un oubli immérité un document peu banal.

Ce XIe volume renferme 208 feuillets, de 32 cm. de hauteur sur 23 cm. de largeur. L'écriture en beau *naskhī* en couvre 24 cm. sur 16, à raison de 15 lignes à la page. Le recto du premier feuillet contient une *Table des matières,* rédigée, à une date postérieure, d'une autre main. Au bas de ce feuillet, une mention de la Bibliothèque nationale nous informe que ce volume y est entré le 23 juin 1883: مشترى قومسيون حصر الأملاك ومضاف فى ٢٣ يونيه ٨٨٣. Le verso de ce feuillet est blanc.

La miniature occupe le recto du deuxième feuillet. Tout en haut, une suscription tardive : « Le XIe volume du *Kitāb al-Aghānī* », suivie de deux numéros de cote sans doute. Directement au verso de la miniature débute le texte de ce XIe volume. On y lit, après la *basmalah,* le titre du chapitre : « Le récit de l'entrevue des Évêques de *Nadjrān* et du Prophète, paix et bénédiction sur lui ! » (voir pl. I).

La date de l'exécution de ce volume est précisée dans les trois dernières lignes du verso du dernier feuillet (pl. II). Ce colophon est demeuré inédit. J'en traduis l'essentiel : « Ce volume ainsi que les précédents ont été copiés par Muḥammad ibn Abī Ṭālib al-Badrī, louant Allah... au cours de l'année six cent quatorze. » Au bas de cette information précieuse courent diverses gloses tracées par les lecteurs du manuscrit.

Des indications erronées ou incomplètes ayant été fournies, ici et là, sur ce manuscrit d'*al-Aghānī,* je me permets d'apporter certaines précisions [1] : Seul le XIe volume porte à la fois le nom du calligraphe Muḥammad... al-Badrī ainsi que la date de l'exécution des onze premiers volumes. Le colophon du IVe volume (f° 206 *b*) ne donne que le nom du calligraphe : كتبه وما قبله من الأجزاء العبد الفقير الى رحمة الله تعالى محمد بن أبي طالب البدرى. Celui du IIe volume (f° 174 *a*) ne donne rien, mais il fixe le nombre des volumes à vingt : هذا آخر الجزء الثانى من أجزاء عشرين [2].

(1) On les confrontera avec le récent catalogue de la Bibliothèque nationale *loc. cit.*; la préface du IIe vol. d'*al-Aghānī*, D. K., *loc. cit.*; Mousa, *op. cit.*, p. 38-40. Les indications de ce dernier appellent encore des rectifications, entre autres : l'ordre des miniatures a été interverti; celle publiée à la planche 16 appartient au IVe vol., celle de la pl. 17 au IIe. L'interprétation de la miniature du IVe vol. est inexacte : par exemple, il n'y a point de danse; j'y reviendrai dans une prochaine étude.

(2) Il est curieux de noter que le récent catalogue (*Fihris Dār al-Kutub, loc. cit.*) désigne comme copiste de ce volume un certain Darwīsh, et comme date l'an 1016. Voici l'explication de cette bizarre méprise : Au bas du feuillet, on peut lire cette glose : الجزء الثانى من الاغانى طالعه الفقير درويش سنة ١٠١٦ Il s'agit d'un lecteur.

Le lendemain, après que le Prophète eut fait sa prière du matin, ils (les chrétiens et les juifs) se prosternèrent devant lui. L'évêque (*al-usquf*) s'avance et dit : « O Abu'l-Qāsim, qui est le père de Moïse? » — « ʿImrān », répond le Prophète. L'évêque reprend : « Et Joseph, qui est son père? » — « Jacob », riposte le Prophète. L'évêque poursuit : « Et toi, qui est ton père? » — « Mon père, dit le Prophète, c'est ʿAbd-Allah ibn ʿAbd al-Muṭṭalib ». L'évêque arrive enfin à son but : « Et Jésus, qui est son père? » A cette question, le Prophète *garde le silence* فسكت رسول الله. Soudain, l'ange Gabriel fond du ciel انقضّ et souffle à Muḥammad ce verset : إنَّ مَثَل عيسى عند الله كَمَثَل آدمَ خَلَقَه من تراب ثم قال له كُنْ فيكون : « Il l'a créé de poussière, puis il lui a dit : sois, et il a été » [1]. A cet instant, l'évêque sursaute [2], pris de vertige, puis s'adresse au Prophète : « Prétendrais-tu que Dieu vient de te révéler que Jésus est créé de poussière? Cela n'est point dans le Coran, ni dans nos livres; ces Juifs-ci, non plus, ne le trouvent dans leurs écritures » [3]. Devant cette question trop directe, le Prophète est à nouveau secouru par la révélation :

الحقُّ من ربِّك فلا تكن من الممترين . فمن حاجَّك فيه من بعد ما جاءك من العلم فقل تعالَوا نَدْعُ أبنآءنا وأبناءكم ونسآءنا ونساءكم وأنفسنا وأنفسَكم ثم نبتهلْ فنجعل لعنة الله على الكاذبين.

« Voilà la vérité (procédant) de ton Seigneur; ne sois donc pas de ceux qui doutent. Si donc l'on dispute avec toi sur cela (le cas de Jésus = Sa divinité) après que tu en as été instruit (par voie divine), dis alors : allons, amenons nos fils et vos fils, nos femmes et vos femmes, nous-mêmes et vous-mêmes, puis procédons à l'imprécation réciproque afin d'appeler sur les menteurs la malédiction divine [4]. » A ce verset, l'évêque répond [5] : « Tu agis avec équité. Quand ferons-nous l'*imprécation réciproque* المباهلة ? » — « Avant le lever du soleil », dit le Prophète. Sur ces mots, [les chrétiens et [6]] les juifs s'en allèrent. Ces derniers se dirent : « Que nous importe laquelle des deux religions sera anéantie par Dieu. » Quant aux chrétiens, convaincus de la prophétie de Muḥammad, ils décidèrent de négocier un compromis.

(1) *Coran*, III, 59. Je traduis en consultant les commentaires.

(2) نزا : leçon du manuscrit; l'édition Bulāq a : فرأى.

(3) C'est là une question très adroitement posée, et certes très embarrassante ainsi conçue : « Créé de poussière » ne peut, pour l'islam, s'appliquer à Jésus, bien que la construction syntaxique du verset le laisse supposer (cf. Qurṭubī, *Aḥkām*, IV, 102; Ālūsī, *Rūḥ*, I, 601 bas-602). A la vérité, Jésus est un Souffle divin; c'est la Parole divine (*Coran*, IV, 169; cf. Ālūsī, *Rūḥ*, II, 221-222).

(4) *Coran*, III, 60, 61.

(5) فقال : leçon du manuscrit; l'édition Bulāq a : فقالوا.

(6) Manque dans le manuscrit.

Le lendemain matin, en présence du Prophète, accompagné de son gendre ʿAlī, de sa fille Fāṭimah et de leurs fils al-Ḥassan et al-Ḥussayn (les Cinq sous le manteau أصحاب الكساء), les chrétiens, craignant d'affronter l'imprécation réciproque, demandent à Muḥammad de résilier l'accord : « Relève-nous de notre engagement, puisse Dieu te relever de tes chutes! » lui dirent-ils : أَقِلْنا ، أقال اللهُ عَثَرَتك .

Ainsi donc, selon la version d'*al-Aghānī*, le récit s'échelonne comme suit : 1er jour : l'arrivée de la députation qui interpelle les juifs; 2e jour : la scène de l'« épreuve »; 3e jour : la *mubāhalah* ou imprécation réciproque.

C'est l'épisode du second jour qui, dans *al-Aghānī*, occupe la plus grande place et abonde en détails. Cet épisode est certes connu et fixé dans les autres sources; mais il y est moins coloré, moins saillant. Surtout, il ne se présente pas sous forme d'épreuve امتحان méditée par les chrétiens, mais plutôt sous forme de dispute : مخاصمة ، مجادلة ، محاجّة, soit sur la divinité de Jésus, soit sur le refus des chrétiens d'embrasser l'islamisme [1]. Cette idée de dispute est inspirée de la teneur même du verset cité et traduit plus haut (*Coran*, III, 61) :

C'est la *mubāhalah* qui semble être à la fois le centre et l'aboutissement du récit dans ces sources-là [2]. Les autres épisodes ne font que la préparer, la rehausser. Et bien que la *mubāhalah* n'ait pas eu lieu effectivement, elle occupe une place importante dans l'histoire musulmane. N'a-t-elle pas amené les puissants chrétiens de Nadjrān à capituler moyennant tribut? Ne sera-t-elle pas exploitée par les Shiʿites qui la revêtiront d'une signification religieuse profonde et cachée? La valeur à la fois historique et symbolique de la *mubāhalah* a été soulignée par M. Louis Massignon dans une étude pénétrante [3]. Et c'est cette *mubāhalah* qui servira de sujet à une miniature du début du XIVe siècle, ainsi qu'on le verra plus loin.

(1) Ibn Hishām, *Sīrah* (d'après Ibn Isḥāq), 1° Göttingen, p. 401-410; 2° Le Caire, II, 225-232. Ibn Saʿd, *Ṭabaqāt*, I (2), 84. Balādhurī, *Futūḥ*, p. 64. Ṭabarī, *Tafsīr*, III, 188. Wāḥidī, *Asbāb*, p. 74-75. *Sīrah ḥalabiyyah*, III, 395. Zurqānī, *Sharḥ ʿalā'l-mawāhib*, IV, 41. Ālūsī, *Rūḥ*, I, 517. — Yaʿqūbī, *Ta'rīkh*, II, 90, parle de controverse. Ibn Kathīr, *al-Bidāyah*, V, 54, ainsi que Madjlisī, *Biḥār*, IX, 50, rapportent qu'il y eut interrogatoire réciproque : سألهم وسألوه.

(2) Certaines (surtout shiʿites) assurent que ce n'est point à la suite de leur échec, mais plutôt à la vue des « Cinq » que les chrétiens, l'évêque en tête, s'inclinèrent.

(3) *La mubāhala*... On y trouvera, outre une vue d'ensemble, une bibliographie nourrie à laquelle on ajoutera quelques sources citées dans ce chapitre.

Quant à la version d'*al-Aghānī*, c'est l'épreuve, *al-mumtaḥinah,* qui constitue l'axe du récit, et cela ne surprend guère. En effet, c'est de cette épreuve que sortira le vainqueur : Muḥammad ou l'évêque, l'islam ou le christianisme? Provoqué, puis interrogé avec maîtrise et ruse par l'évêque [1], au lieu de lâcher pied, Muḥammad, secouru deux fois par la révélation, désarme son adversaire. Tournant la difficulté, il lui propose l'imprécation réciproque. Cette proposition est ainsi le terme de l'épreuve. Le lendemain, c'est la victoire de l'islam : les chrétiens, n'ayant pas réussi à confondre le Prophète, éludent la *mubāhalah* et se soumettent.

Enfin, le récit d'*al-Aghānī* oppose l'évêque au Prophète. C'est entre eux deux que le combat se livre. D'ailleurs, l'*usquf* est mentionné en tête de la députation. Le *ʿāqib* le suit immédiatement : ... وفيهم الأسقف والعاقب وأبوحبش والسيّد وقيس وعبد المسيح. A côté de l'*usquf,* lumière de Nadjrān, ainsi qu'on vient de le voir en note, se présente le *ʿāqib,* manifestation de la puissance de cette cité chrétienne [2]. Le *ʿāqib,* d'après la *Sīrah* ou biographie du Prophète, est le conseiller d'État des Nadjrāniens ذو رأيهم وصاحب مشورتهم ; mais, d'après son étymologie sémitique, il correspond à notre *muḥāfiẓ* actuel : le préfet [3].

[1] Cet *usquf* parle avec compétence. Il nous est dit, d'ailleurs, qu'il avait étudié les ouvrages chrétiens et pratiqué les saintes écritures (Zurqānī, *Sharḥ ʿalā'l-mawāhib,* IV, 41). Déjà Ibn Isḥāq (cf. Ibn Hishām, *Sīrah,* Le Caire 1936, II, 222) nous apprend qu'il se distinguait par sa connaissance de la religion chrétienne et qu'il était le grand maître du *midrās* des Nadjrāniens (non : *madāris,* comme dans *Sīrah,* Göttingen 1858, p. 401, d'où la traduction erronée de Lammens, *Yazid,* p. 338 : « instruction publique »).

[2] Il me faut dire que la plupart des auteurs cités *supra* n'opposent pas l'évêque au Prophète. Seul Yaʿqūbī précise que l'*usquf* était le chef de la députation accompagné du *ʿāqib* et du *sayyid* (le *sayyid* était surtout le maître des caravanes : *Sīrah*). Selon Ibn Hishām, ces trois-là ont disputé avec le Prophète (*Sīrah,* Le Caire, II, 225). Les autres auteurs avancent soit le *sayyid* et le *ʿāqib* (Ṭabarī, *Tafsīr;* Ibn Kathīr; Zurqānī), soit le *ʿāqib* et le *sayyid* (Ṭabarī, *Tārīkh,* p. 1480; Wāḥidī; Madjlisī). Ibn Hishām, Le Caire, II, 225, de nouveau : فلما كلمه الحبران, deux docteurs (chrétiens) s'adressent au Prophète. Ālūsī, *Rūḥ,* I, 516 (selon Kalbī et Rabīʿ après Anas) : les deux docteurs sont *al-ʿāqib* et *as-sayyid.* Il y a aussi les deux moines راهبا نجران (Balādhurī; Wāḥidī). — Toutefois la prééminence du *usquf* puis du *ʿāqib* est la plus justifiée; l'*usquf* étant documenté sur la religion — ne l'a-t-il pas prouvé? — et le *ʿāqib* étant le conseiller de l'État de Nadjrān, ou plutôt le préfet de la cité. C'est bien l'*usquf* et le *ʿāqib* qui iront, plus tard, se plaindre auprès du calife ʿUthmān au nom des Nadjrāniens (Yaʿqūb ibn Ibrahīm, *al-Kharādj,* Le Caire 1302, p. 74).

[3] Pour ce mot *ʿāqib,* voir Lammens, *Yazid,* p. 337-338, note 4. J'ajoute ici une mise au point que me communique mon collègue et ami M. Murād Kāmil, sémitisant : « Le mot *ʿāqib* n'est point d'origine arabe. Il a son correspondant en éthiopien où la racine *ʿa q b* fournit ces sens : sauvegarder, défendre; d'où *ʿaqābī :* celui qui sauvegarde, défend (cf. Dillmann, *Lex. ling. aeth.,* Leipzig 1865, col. 977-981). Ce même mot se retrouve dans les inscriptions sud-arabiques où le verbe *ʿa q b,* riche en dérivés, veut dire également conserver, sauvegarder (cf. Conti Rossini, *Chrest. arab. meridion. epigraphica,* Rome 1931, col. 211-212). Enfin dans une inscription du Ḥadramout ceci : *ʿāqib* (de la ville de) Qanā (*ibid.,* p. 95, n° 97, l. 1-2). » C'est à la lumière de ces textes sémitiques que j'opte pour le mot « préfet » (à opposer à Massignon, *La mubāhala,* p. 11 : le *ʿāqib* = syndic des métiers urbains).

2. — DESCRIPTION.

(Frontispice et pl. IV.)

Ensemble. — La miniature est entourée d'un cadre composé de deux bandeaux juxtaposés : le premier bandeau, en forme de tresse, a quatre côtés. Le deuxième n'en a que trois; composé de fleurons enlacés par des rinceaux, il se trouve cerné, à l'extérieur, d'un trait surmonté de flèches. Celles-ci sont de deux types alternés à la base.

Dimensions. — La miniature, hauteur : 19 cm., largeur : 15 cm. Le premier bandeau, largeur : 0 cm. 75; le deuxième (en deçà du trait à flèches), largeur 2 cm. 4; ces deux dernières dimensions sont légèrement variables.

Technique [1]. — Le tout est peint à la gouache directement sur le papier du manuscrit. C'est un papier de lin, épais, de couleur crème. La peinture est plutôt en surface : exécution linéaire. La troisième dimension est absente (« verticalisme primitif »). Le dessin est exécuté d'une main légère et sûre. Les contours des corps et des visages sont relevés, avec mesure, par des traits fins à l'encre noire dite *sulṭānī.* Les ombres ici et là se laissent aisément deviner et parfois sont nettement visibles. Aussi, certaines parties, tels les rouleaux (celui qui est déployé surtout), les mains, accusent un modelé. Des taches vertes sont étendues particulièrement sur les carnations des visages, en vue d'y reproduire sans doute le jeu alterné d'ombre et de lumière; à moins qu'elles soient des couches appliquées d'abord sous la couleur chair et qui auraient par endroits résisté plus que celle-ci. Les lignes présentent une combinaison heureuse. Les couleurs, fraîches et fluides, sont harmonieusement fondues. En somme, souplesse, rythme, délicatesse : un art primitif consommé.

État de conservation. — Sauf quelques petits trous dans le bandeau à fleurons et rinceaux, des fuites d'or dans le bandeau tressé, la miniature, grâce à l'épaisseur du

[1] Je suis redevable de certaines confirmations ou indications à la compétence de M. Aḥmad Ṣabrī, chef de section à l'Atelier libre de peinture et de dessin de l'École supérieure des Beaux-Arts du Caire.

papier, n'est pas endommagée. Les couleurs, surtout vives, sont bien conservées, cependant que les teintes délicates, tel le rose chair des mains, ont pâli par endroits. Cela est dû, outre la manipulation excessive, à la pression trop directe du premier feuillet, au verso duquel on remarque des déteints. Mais — hélas! — ce que le temps a relativement respecté, des mains obstinément iconoclastes se sont chargées — on ne saura jamais quand — de le maltraiter. Les visages ont été grattés et comme barbouillés : ceux des deux anges volants sont indéchiffrables; ceux de l'évêque et du préfet ont perdu l'éclat de leur couleur; pour le Prophète on ne distingue que les moustaches et la barbe noires, la ligne du sourcil, une très vague touche de carmin dénonçant la bouche, enfin le blanc des yeux trahissant la direction du regard. Par suite de la mutilation, les taches ou les couches vertes se sont étendues jusqu'à maculer les coiffures, les cous, le haut des vêtements.

Il est à noter qu'aucune retouche n'est venue dénaturer la peinture originale [1].

Figures, vêtements, couleurs. — La scène se détache sur un fond d'or. Cinq figures : le prophète Muḥammad assis à gauche; debout devant lui, l'*usquf* (évêque de la ville chrétienne de Nadjrān) et, avec un très léger recul, le *ʿāqib* (préfet de cette même ville); enfin deux anges volants, sans ailes.

Le Prophète a la tête tournée de trois quarts. Sa coiffure d'or est garnie d'un bourrelet de plumes (ou de fourrure), relevé sur le devant. Il porte une robe bleu outremer clair dont les plis tourmentés dans le goût bagdadien ressemblent à des ramages. Ces plis tumultueux sont rendus en or, soutenu tout autour d'une raie rouge indien-vermillon. L'or fait tache partout : les brassards, les parements du col et de la manchette gauche (la manchette de droite — fait curieux! — n'a qu'un cerne d'or); le bas de la robe, les bottes molles, enfin ce galon — on dirait un collier enrichi de motifs en forme de cyprès; puis c'est le fourreau de l'épée (ou du sabre), le chaton de la bague à l'auriculaire, tournée vers l'extérieur [2]. Doré également est le banc sur lequel siège Muḥammad. Sur sa base noire deux S affrontés sont gravés en or. Une draperie rouge indien-vermillon, jetée sur le banc, offre des plis entortillés, non rehaussés d'or.

L'évêque, barbe et moustaches noires, coiffé d'un turban vert-émeraude, tirant sur le gris, est vêtu d'une longue soutane indigo, unie. Relèvent cette sobriété deux

[1] Cela n'est point le cas des deux autres miniatures du même *Aghānī*, notamment celle du IIe volume.
[2] Bien visible, le tracé incurvé du doigt montre bien que c'est une bague.

brassards d'or, ce soupçon de beige clair qui poind sous la manche gauche ainsi que le rouleau blanc ombré et déployé (on distingue, à la loupe, les phalanges des doigts de la main droite). Il est remarquable que ni le turban ni la soutane ne présentent de plis. Le long de la nuque, à droite, un côté du capuce est visible.

Le préfet, barbe et moustaches rousses, a une coiffure pareille à celle du Prophète. Sa robe rouge indien-vermillon est décorée de larges rinceaux d'or tachetés de bleu de cobalt pâle. Sous les rinceaux s'entortillent des plis que l'or ne cerne pas. L'or, moins étalé que chez le Prophète, ne manque pourtant pas. Le voici sur les brassards, les parements du col et des manchettes ainsi que sur le bas de la robe. Celle-ci est ajustée à la taille par une ceinture drapée à deux pans dont l'un est enrichi d'un galon d'or. Du vert madrilène recouvre le mauve des bottes molles. Enfin, serré dans la main droite, le petit rouleau replié est blanc moucheté de noir.

Des deux anges non ailés seul celui de droite est figuré en entier : le front ceint d'une bandelette. il a une tunique mauve à brassards d'or et à plis grouillants et entortillés allant jusqu'au bassin; elle y est retenue par une ceinture rouge, nouée au milieu et formant deux pans dont l'un retombe sur la coiffure du préfet. La tunique se prolonge par une jupe indigo unie, sans plis, bordée d'or. Puis vient un pantalon bleu semé de pois d'or. La jambe gauche est élégamment relevée. De l'autre ange on n'aperçoit que la main gauche et le bras droit; la manche à plis entortillés est rouge indien-vermillon.

Une écharpe formant une demi-auréole au-dessus de la tête du Prophète est tenue de la main droite par les deux anges. La main gauche en maintient, de chaque côté, le bout suspendu. L'écharpe, du même tissu que celui de la robe du Prophète, est traitée de la même manière. Elle est surmontée de deux palmes en aile qui se croisent; extrêmement stylisées, l'une rouge indien-vermillon et l'autre bleu indigo, elles ont la base, le sommet ainsi que le contour en or.

Tous les personnages sont nimbés. Le Prophète a un nimbe cerclé de rouge; l'évêque de même. Le préfet et l'ange de droite ont le nimbe cerclé de bleu. Celui de l'ange de gauche est indiscernable.

Restent les deux bandeaux d'ornement. Les tresses noires du premier, décolorées par endroits, se détachent sur un fond d'or. Le deuxième a pour fond le papier crème du manuscrit. Sur ce fond, quadrillé en orange, s'enlèvent des rinceaux et des fleurons en or émaillé de blanc, de bleu et de rouge, le tout bordé par un filet à l'encre noire *sulṭānī*. Le trait final ainsi que les flèches qui s'en élancent sont bleus.

3. — INTERPRÉTATION.

Dans un instant de ferveur, la sensibilité subjuguée par le prestige de sa religion, enrichie d'une foi intégrale en son Prophète, le peintre miniaturiste — assurément un musulman — imagine une figure grandiose :

كان فخما مفخّما « Il respirait une majesté qui rayonnait au loin. » C'est ainsi que la très ancienne tradition orale dépeint le prophète Muḥammad [1]. Consciemment ou inconsciemment pénétrée de cette transmission, l'ardeur créatrice enfle la réalité, se moque des rapports, pour la plus grande gloire du Héros.

« On ne fait pas de la peinture, on fait sa peinture... J'avais une rage de recréer un monde nouveau, le monde que mes yeux voyaient, un monde pour moi seul... », a dit Vlaminck.

Le Prophète, son image presque en saillie, quoique serré contre le cadre à gauche, est bien le foyer du tableau. Tout gravite autour de sa personne : l'évêque, le préfet, les deux anges-Victoires. Rien ne le gêne ; il est entièrement visible. Rien n'oserait le gêner ; même la bordure cède à ses exigences : l'extrémité de son genou droit ainsi que le pommeau de l'épée débordent, brisent le cadre ; le bandeau tressé, à deux endroits s'efface, renonce à son petit jeu, alors qu'il résiste au bras gauche du préfet, au pied de l'un des anges et à tout le corps de l'autre.

Environ deux fois plus grand que les deux autres personnages, le Prophète impose. Le peintre, cette fois, néglige la tradition : أنا عبد وأجلس جلسة العبد ... « Je suis un esclave et c'est à l'exemple d'un esclave que je m'assieds », avait proclamé le Prophète [2]. Le peintre songe à autre chose. C'est l'an 10 de l'Hégire. Presque toute la péninsule a plié devant la puissance de Muḥammad. Des ambassades humblement se succèdent ; l'islam triomphe, et à l'horizon s'annonce son prodigieux empire. Mais la grandeur démesurée du Maître ne satisfait point ce peintre enflammé. Une écharpe triomphale, couronne flottante ; deux anges qui se plaisent à l'honorer [3] ; puis tout là-haut deux palmes en aile, consécration de la noblesse et de l'omnipotence.

(1) Tirmidhī, *Shamā'il,* I, 40. — (2) Ibn Sa'd, *Ṭabaqāt,* II (2), 106 ; leçons : II (2), 95, 101. — (3) « En vérité, Allah et ses anges honorent le Prophète » : *Coran,* XXXIII, 56.

C'est ce Héros qui seul doit être splendide. Aux yeux fascinés du miniaturiste, Muḥammad n'est point austère. Au lieu d'une tunique grossière que recueillera sa femme 'Â'ishah ou un manteau râpé [1], il porte son vêtement de prédilection, selon une transmission sûre : une riche robe du Yémen, une *ḥibarah* [2]. En sus, cet abus d'or : jusque dans les plis tumultueux de la robe, l'or s'insère [3]. Le peintre n'a point oublié cette bague en or, éphémère, dont parle la Tradition [4] ; elle fait une épaisse tache sur la main droite. Enfin cette épée, incrustée d'argent plutôt que rehaussée d'or, nous rapportent les biographes [5], est ici toute en or : pommeau, fusée, garde et fourreau.

Dominés par le Prophète, les deux autres personnages paraissent bien mesquins. Toutefois, le peintre demeure, dans une large mesure, soucieux de la réalité historique. Aussi chacun des deux personnages est bien ce qu'il est : l'évêque en soutane, très sobre, très digne ; le préfet, plein de vigueur, vêtu d'une robe damassée rappelant ces brocarts nadjrāniens qui, le jour de l'arrivée de la députation chrétienne, frappèrent d'admiration les gens de Médine [6]. Ce n'est donc point en rabaissant directement les deux autres personnages que le miniaturiste a exalté son Héros, mais bien en l'enveloppant d'un éclat sans égal. On a le sentiment d'une présence étrange, transfigurant la vie quotidienne.

Voilà pour l'aspect extérieur de ce tableau. Sa véritable richesse est ailleurs (pl. VI et VIII *a*) :

Sur un fond d'or mat jouant l'éclat vitrifié, velouté de l'émail, s'esquisse un drame abstrait. Deux sortes de connaissance engagent le combat : science acquise et science infuse ; érudition contre intuition ; la matière affronte l'esprit.

L'évêque, « texte en main, preuve à l'appui », harcèle le Prophète, l'assiège. Il ne doute pas qu'il touche à la victoire : Ne vient-il pas de réduire son adversaire au silence ? D'où cette tournure désinvolte, ce regard oblique, plein d'assurance, infiniment malicieux. Près de lui, le préfet l'appuie. Il n'a point pris part à la dispute

(1) Muslim, *Ṣaḥīḥ,* II, 154. *Shamā'il,* I, 145.

(2) Bukhārī, VII, 146. Ibn Ḥanbal, *Musnad,* III, 134, 184, 251, 291. Nasa'ī, *Sunan,* II, 298. Muslim, *Ṣaḥīḥ,* II, 154. Cf. Maqrīzī, *Imtā' al-Asmā',* p. 1 ; Tirmidhī, *Shamā'il,* I, 146.

(3) Le Prophète porta une *djubbah* brochée de soie, parfilée d'or : Tirmidhī, *Sunan,* I, 321.

(4) Bukhārī, VII, 155, 157. Cf. Tirmidhī, *Shamā'il,* I, 184, 190.

(5) Tirmidhī, *Shamā'il,* I, 192-194. Ibn Sa'd, *Ṭabaqāt,* I (2), 171 et suiv. Cf. Ibn Sayyid an-Nās, *'Uyūn al-athar,* II, 318.

(6) Ibn Hishām, *Sīrah,* Le Caire 1936, II, 224. Ya'qūbī, *Ta'rīkh,* II, 90.

théologique; il représente la force de la cité de Nadjrān. Aussi, les yeux durs, fixes, dévisage-t-il le Prophète, comme pour le braver. L'index de la main droite indique le rouleau déployé tenu par l'évêque, contenant sans doute le passage sur le mystère de Jésus-Christ; tandis que l'index de la main gauche semble avertir le Prophète qu'un autre texte est là prêt à être produit, dans ce tout petit rouleau replié, serré dans sa main droite. L'évêque avait bien dit au Prophète, au cours de la dispute, qu'aucun livre révélé, ni le Coran, ni l'Évangile, ni la Bible, n'énonce que Jésus est créé de poussière.

Mais que sont les livres quand la souveraine transcendance du Dieu Unique plane au-dessus du Héros? Les deux anges-Victoires, l'écharpe, les palmes en aile sont les signes tangibles de cette auguste présence, cachée. Ni l'évêque ni le préfet ne la sentent; ils n'ont pas la foi. Forts de leurs rouleaux, ils provoquent et narguent. Mais Lui, le grand inspiré, le prescient, ne doute pas de l'omniprésence de son Dieu. Allah l'abandonnerait-il? N'est-il pas son envoyé الرسول, son élu المصطفى ?

Que vienne donc la révélation! Que ces chrétiens si savants, si puissants, si décidés soient confondus!

Sous une prestance plutôt embarrassée, qui hésite entre le vouloir et le repos, une vie secrètement fébrile circule. Dans une pose en apparence sculpturale, calme, grave, Muḥammad, soumis au bon vouloir d'Allah, guette cet «instant» de salut. La main gauche, l'index tendu, semble exiger un répit, prévenir un nouvel assaut. L'index de l'autre main, à moitié plié, a tout l'air de faire appel à l'épée — symbole de la «guerre sainte» menée non seulement contre l'ennemi du dehors mais encore plus contre l'ennemi du dedans, — cette épée qui soutient l'énergie de l'âme touchée par la grâce, car elle lui rappelle qu'elle doit toujours surmonter les crises de détresse. Épée qui, par ailleurs, fait déjà frémir le désert; n'a-t-elle pas abattu les juifs, ces autres Scripturaires أهل الكتاب, non moins présomptueux?

Dans l'attente de cet instant de salut — la révélation — le corps seul est lié à la terre; l'âme s'en est allée. Ce qui reste du visage laisse entrevoir quelques parcelles de cette fuite mystérieuse : le regard, tendu, biaise, et de la légère fente des yeux en amande il s'envole, s'isole au delà de l'épais visible. Rêveur perdu dans une douce extase, Muḥammad s'est haussé jusqu'à l'entretien d'Allah. L'instant du salut approche. La vérité «procédant de son Seigneur», comme dit le Coran : الحقّ من ربّك, est près de lui être révélée. Bientôt, il en est sûr, un verset frappera ses oreilles; récité par lui, il désarmera ses adversaires.

Les deux anges, qui doucement voltigent, présagent la victoire. N'est-il pas dit dans la *Sourate de l'Abeille*[1] : «Il fait descendre les Anges porteurs de l'Esprit divin sur qui Il veut de ses serviteurs (pour lui enjoindre) : Avertissez qu'il n'est d'autre Dieu que moi; craignez-moi» ?

C'est cette suspension dans la durée, pathétique, cet instant d'attente angoissée, flottant autour du réel presque immatériel, que fixe notre peintre : un véritable «instantané».

Commentaire à la fois abstrait et éloquent du texte, l'artiste en a trouvé le point de départ dans l'ébranlement intérieur. En son énergie créatrice, ébloui par son Héros, il sent s'éveiller le besoin de le célébrer, comme s'il avait la conscience la plus haute de sa responsabilité devant sa croyance. L'anecdote n'est qu'un prétexte. Le sujet, loin d'être exclusif, ne tournera pas en une fadeur élégante à la persane ni en un ésotérisme merveilleux dans le goût extrême-oriental. Il se contente d'appeler notre attention sur les apparences essentielles de l'objet, pour les absorber tout de suite dans la plénitude du symbole. C'est ici le règne de la foi.

C'est l'inconnaissable qui attire notre peintre, et son œuvre, si minuscule qu'elle soit, est imprégnée des hantises qui l'habitent. Aussi la scène suscite, autour du Prophète, l'*initié*, le *voyant*, un monde émotionnel que seule la pensée pénétrante atteint et devant lequel l'unique geste naturel est celui de la soumission et de la crainte : الخشوع والتقوى.

C'est sans doute dans le but de sonder l'intime, d'«éclairer la partie non révélée et pourtant révélable de l'être», mission assignée à l'art par nos Surréalistes, que le miniaturiste dégage son Héros, en muette communication avec l'au-delà, du spectacle commun des choses et néglige ainsi la nature ou s'en sépare par endroits — la nature, «cette hypothèse», dirait maint peintre «naïf» aujourd'hui.

La composition se développe avec aisance : aucune recherche lumineuse, aucune complication, point d'ambition symétrique; dédain de l'accidentel, de l'accessoire; même pas ces fleurs, ces arbustes, traités dans un style décoratif par la plupart des ornemanistes de l'École de Bagdad. Pourtant la décoration est là; mais elle n'a aucune prétention propre. Le cadre, élément étranger, écarté, elle se trouve diffuse dans l'arabesque de ces deux palmes en aile, dans les aplats tels le fond d'or, la soutane, enfin

[1] *Coran*, XVI, 2.

les rehauts : ces rinceaux et vermiculures des draperies. L'ornement ainsi est comme réclamé; il n'a pour fin que de faire valoir le sens de l'objet décoré. Il se subordonne, volontiers, aux figures avec leurs disproportions, leurs écarts, aux gestes avec leur fausse allure de pantomime, tout chargés de sens, un sens à demi voilé qu'un certain «expressionnisme», avant la lettre, régit.

Loin d'être le résultat d'une maladresse involontaire, cette déformation, cette liberté prise avec le réel, est l'aboutissement d'une lyrique ardeur. Le Greco, cet autre oriental, qui s'est toujours souvenu, malgré la leçon vénitienne, de la peinture intense, hiératique des icones, déformera, à son tour, à Tolède, cette vieille cité arabe si raffinée, avec un lyrisme plus vibrant encore, plus cérébral, plus spontané. Il poussera l'abstraction, aiguisera la spiritualité. Obsédé par les grands mystères chrétiens, inspirateurs inlassables, il dépouillera ses personnages pour les marquer de son impétueuse fantaisie mystique, douloureusement méditative. Le masque oriental, plus ou moins solennel et détaché, s'évanouira pour toujours sous les coups nerveux de son pinceau, occupé sans cesse à inonder les visages, les corps, de l'irradiation du réel divin émergeant d'un abîme d'humiliation et de supplice : stupéfiante union des deux natures, inconnue à l'islam orthodoxe.

C'est dans l'«intériorité» de cette miniature que réside sa beauté. C'est certes là un art achevé, dégagé dans une large mesure, savoureux. Et l'anonymat du peintre ne le rend que plus grand.

Nous sommes loin de cette autre miniature représentant, quatre-vingt-dix ans après, l'épisode de l'*Imprécation réciproque, al-Mubāhalah,* ce thème si voisin, ainsi qu'on l'a vu dans l'exposé du *Sujet*. Cette miniature décore le manuscrit d'*al-Āthār al-bāqiyah* d'al-Bīrūnī, copié en 1307-1308 [1]. Elle est présentée ici (pl. VII *a*). Seule une copie du XVIIe siècle en avait été publiée [2] (voir fig. 1) [3]. Dans la peinture originale de 1307-1308, rien ne trahit la présence occulte du divin : visages impassibles, étrangement identiques et monotones. Les yeux cependant pourraient dégager un air de défi : reste du dramatique bagdadien. Mais la formule déjà persane l'emporte : rien ne palpite sourdement; aucune transposition plastique de tourments spirituels, alors

[1] Conservé à la Bibliothèque de l'Université d'Édimbourg : *Ar. MS.* 161, f° 193 *a*.

[2] Blochet, *Enluminures,* pl. 14 *b;* reproduite dans *Survey,* V, pl. 825 *a* et par Wiet, *Religion islam.,* p. 350. Cette copie est d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris, *arabe 1489,* f° 86 *a*.

[3] D'après Blochet, *loc. cit.*

que le thème les appelle, les impose. Le Prophète lui-même n'est plus ce visionnaire, cet inquiet; il n'est pas non plus, malgré son turban zébré, ce Héros «respirant une majesté qui rayonne au loin».

Il ne l'est pas davantage dans cette autre miniature de la même époque ornant le *Djāmi' at-tawārikh* de Rashīd ad-Dīn (pl. VII *b* [1]). Elle est bien connue : Recevant à



Fig. 1.

Ḥirā' de l'ange Gabriel sa première révélation, Muḥammad apparaît dans «une attitude de profond abattement», observe Arnold [2]. Une bizarre expression mélancolique et découragée, une inattendue torpeur dans le regard, ne sont point pour respirer l'émoi, l'anxiété, l'extase de celui qu'Allah vient d'élire, d'appeler, d'illuminer. La vive illusion d'un autre monde est perdue pour toujours.

[1] D'après Arnold, *Painting,* pl. 20 *a*. — [2] *Ibid.,* p. 94.

En effet, s'éloignant de plus en plus de la peinture profondément animée de l'École de Bagdad, la manière persane raidira Muḥammad, lui ôtera toute vie intérieure, le confondra avec les personnages qui l'entourent. Il demeure le chef, certes, mais il n'est plus cet être mystérieusement marqué par la grâce de Dieu : la copie de la miniature représentant la *Mubāhalah* (fig. 1), bien que fidèle, «très fidèle» au dire d'aucuns [1], est encore inférieure à l'original. Les yeux, surtout, y sont cette fois désespérément inexpressifs; ils ne fixent on ne sait qui, recherchent on ne sait quoi : fuite complète du pathétique bagdadien.

Voici, en plus, deux exemples tout frais (pl. X *a, b*) : ce sont deux miniatures d'un manuscrit persan, copié en l'an 1015 H./1606, la *Rawḍat aṣ-ṣafā'* ou *Jardin de pureté* de Mīr Khwānd, récemment acquis par le Musée arabe du Caire [2]. Dans la première, le Prophète préside la prière des funérailles [3]; dans la deuxième, il supplie Dieu de répandre la pluie afin d'arrêter la sécheresse. Bien que tourné vers le Créateur, Muḥammad est lourdement figé. Aucune lumière auguste ne traverse sa face. Seul son halo flamboyant le distingue de ses compagnons, alignés, telles des figurines de cire [4].

[1] *Arts de l'Iran,* p. 161, n° 161. Cf. Binyon, Wilkinson et Gray, p. 26, n° 8.

[2] N° 15555, f°s 189 *b* et 135 *b*.

[3] Le mort est 'Abdallah ibn Ubayy. Cf. Ibn Hishām, *Sīrah,* Göttingen, p. 927.

[4] Comparer une troisième miniature du même manuscrit (pl. XXXII, cf. *Appendice*) où le climat mystique est aussi exclu et le monde émotionnel négligé.

CHAPITRE III.

1. — ORIGINALITÉ.

Cette miniature, dira-t-on, reproduit sans doute une autre, disparue, car nul n'ignore l'aptitude des artistes orientaux à copier les modèles anciens. Or, ne possédant aucune réplique de cette miniature, ni antérieure, ni postérieure, songer à un prototype n'est qu'une supposition gratuite. Sans vouloir repousser l'hypothèse d'une inspiration immédiate, je n'hésite pas à affirmer que les règles iconographiques aussi bien que les éléments imposés soit par la tradition, soit par le goût de l'époque, n'ont pas étouffé la personnalité de l'enlumineur. Il est loin d'avoir imité scrupuleusement, si imitation il y a; son pinceau, point embarrassé ni hésitant, affirme sa compétence; sa peinture, nullement creuse, respire.

Cependant, quelque personnelle, voire originale, que soit la miniature, elle se rattache étroitement au cycle de la peinture mésopotamienne. Elle porte les marques esthétiques et techniques de la plupart des chefs-d'œuvre de l'École dite de Bagdad [1].

Facture tenant à la fois du procédé de la miniature et du traitement de la fresque : touche menue et palette claire s'accommodant de la composition large et de la fierté du dessin; vision d'un peintre non d'un ornemaniste; commentaire figuré, mais dégagé, flottant ici dans une atmosphère immatérialisée; art humain; expression

[1] Car, bien que fort injustement dénigrée par Blochet (*Mus. Painting,* p. 25 et suiv.), cette École compte bien des œuvres admirables. Le reconnaissent entre autres : Martin, I, 13-15; de Lorey, *L'École de Bagdad,* p. 1; Idem, in *Arts de l'Iran,* p. 99. T. Rice, *Paris Exhibition,* p. 289-290 : «mass of richness», etc.

vigoureuse; animation, cette fois sourde; révélation parfois elliptique du va-et-vient de la conscience; représentation idéale, mais nullement inerte, de la dignité. N'y fait défaut que le souci de l'effet ornemental réalisé par le rendu des motifs architectoniques ou floraux; mais il est finement compensé par l'agencement rythmé des figures, le jeu naturel des oppositions et surtout la richesse des draperies illustrées. Viennent ensuite les plis décoratifs, les ombres ténues, les contours moelleux; cette eurythmie, cette harmonie des couleurs, enfin le rejet du détail encombrant, pour mieux produire les figures, d'ailleurs peu exactes, au moyen d'un tracé vif et franc. Ajoutez à tout cela le type sémitique des personnages, les brassards aux manches (même à celles de la soutane), les nimbes, enfin le cadre.

Voilà les points de départ de force analogies.

Souple, le style bagdadien dans la première moitié du XIIIe siècle se prête à l'invention libre[1], résiste aux poncifs conventionnels[2]; sans compter que les échanges permanents entre les pays soumis aux Califes dilataient sans cesse l'inspiration, variaient la manière, grâce aux nuances des traditions indigènes et aux différences d'ateliers.

C'est cette diversité qui a amené certains historiens d'art musulman à déraciner, récemment, une partie des œuvres bagdadiennes, pour les planter dans des terrains voisins ou lointains[3], à les arracher même à leur milieu naturel pour les incorporer au cycle de la peinture persane[4] : à prendre un exemple frappant, c'est le cas du *Galien* conservé à Vienne, attribué depuis toujours, avec raison, à l'École de Bagdad.

Je ne veux point engager ici une controverse. Je me borne à souligner l'imperfection de nos connaissances sur le développement de la peinture arabe musulmane et son

[1] De Lorey, *L'École de Bagdad,* p. 1, 11, 12. Idem, in *Arts de l'Iran,* p. 114.

[2] Kühnel, *Miniaturmalerei,* p. 20.

[3] Particulièrement M. Holter, *Islam. Miniatur.* : des manuscrits bagdadiens dont le *Galien* de Vienne y sont rattachés, entre autres, à une certaine École de Mossoul, p. 14-17, ou bien deviennent « früh-mamlukische », p. 27-31. Dans cette École de Mossoul, M. Holter range les miniatures des IIe et IVe volumes d'*al-Aghānī*. On verra plus loin que la miniature du XIe volume de ce même manuscrit ne peut appartenir qu'à l'École de Bagdad; ses affinités avec le *Ḥarīrī 6094* de Paris étant si probantes. Ce dernier manuscrit est assigné à l'École de Bagdad par Holter (*op. cit.,* n° 25). Il faut plutôt envisager des traditions distinctes se côtoyant dans un même atelier, en fonction des sujets à illustrer. J'y reviendrai.

[4] Kühnel, *History of Miniature Painting,* p. 1829 et suiv. : l'École de Bagdad y devient l'École seldjoukide. Proposition déjà suggérée par Binyon, Wilkinson et Gray (p. 19) : « but it would hardly be more significant », avouent-ils.

rayonnement[1]. Aussi est-il prématuré de vouloir classer avec rigueur, démembrer, détacher, sur de simples données encore incomplètes ou portant sur des détails flottants[2]. Je cite l'exemple de la miniature byzantine, pourtant autrement riche, mieux conservée, plus fouillée : « Le classement selon les pays d'origine et selon les groupements par écoles, dit M. Ebersolt[3], serait facilité si la provenance exacte des œuvres de ce temps était connue. »

Il s'ensuit que dans mes recherches analogiques, je ne conformerai point le champ d'investigation aux groupements récemment proposés, car ils ne dépassent pas le cadre de la conjecture.

D'autre part, au cours de ces recherches, auprès des miniatures musulmanes figureront des œuvres qui appartiennent à l'art arabe en général, à l'art chrétien originaire de Syrie, bientôt répandu en Mésopotamie, en Cappadoce et en Égypte, ainsi qu'aux arts étrangers : perse, manichéen (ou sino-iranien) et byzantin. Ces œuvres pourront se présenter comme des sources évidentes d'inspiration, ou bien suggéreront des liaisons; elles offriront en outre des points de rencontre ou de divergence. Il sera certes malaisé de démêler, à chaque pas, les parts des courants intérieurs et extérieurs afin d'établir leur degré de croisement. La question demeure ouverte, jusqu'au jour où les documents picturaux d'un côté arabes et syriens, de l'autre sassanides et manichéens — ceux-ci fort rares[4] — fourniront assez de données exactes pour pouvoir

[1] Cf. Ettinghausen, *Reconstruction,* p. 123 et suiv.

[2] Tels le thème décoratif, la couleur du fond, le nimbe, le traitement des plis. Cependant, il est vrai que M. Kühnel (*op. cit.,* p. 1829, note) s'engage avec réserve, vu l'état actuel de nos connaissances limitées, et prévoit pour son exposé de futures corrections et révisions. Je me permets, toutefois, de relever ceci : Parmi les traits de cette École seldjoukide inféodée à l'art persan, se trouve, pour M. Kühnel, l'usage excessif du nimbe que portent même les oiseaux. Or ce trait n'est point étranger à l'art des Sémites, puisque sur une mosaïque syrienne du Ve siècle, à Antioche, un phénix est nimbé (voir Morey, *Early Christian Art,* fig. 27, p. 34; Doro Levi, *Antioch Mosaic Pavements,* Princeton-Londres 1947, II, pl. 83).

[3] *La miniature byzantine,* p. XII.

[4] *a*) sassanides : Arnold, *Painting,* p. 62 et suiv. Monneret de Villard, *Manichaean Art,* p. 1827. Kühnel, *History of miniature painting,* p. 1829. — Point de miniatures; quelques fresques et graffiti (*Survey,* II, 1367 et suiv.), et maintenant un groupe de mosaïques du milieu du IIIe siècle, découvertes en 1940-1941 par l'archéologue français Ghirshman dans le site de Shāpūr; mais il est à noter que ces fresques d'un art délicat et sûr « appartiennent à la meilleure tradition des mosaïstes du Proche-Orient, la syrienne selon toute probabilité » (Ghirshman, *Shapur Royal City,* in *Asia and the America,* New-York, oct. 1945, p. 492-495; citat. p. 494). Pour les peintures de l'Iran extérieur, en Asie, trois inspirations se mêlent : hellénistique, bouddhique et sassanide (cf. Grousset,

juger et trancher [1]. Pour l'origine de cette faïence de Rhagès (*ar-Rayy*), si voisine de la miniature de Bagdad, trahissant ainsi « des influences mésopotamiennes [2] », le dernier mot n'est point encore dit [3].

Tout en admettant pour notre miniature la présence d'éléments étrangers, je ne vois pas comment ces pénétrations eussent pu agir efficacement du dedans, car le sujet islamique est strictement illustré par les yeux de la foi musulmane. Il n'y a là rien d'étrange. Faut-il rappeler « l'esprit foncièrement original » de ces « Primitifs » arabes, quelle que soit la formule empruntée qui transpirerait sous la fougue de leurs pinceaux [4] ? Devrait-on répéter que « l'école de Bagdad, vouée en apparence à ne rien représenter du génie musulman, exprime les sources particulières de sa culture », bien que dérivant de « traditions qui l'associent à des cultures adverses » [5] ? Ce très heureux phénomène d'assimilation artistique [6] n'est point un cas isolé dans les annales du génie arabe s'engageant impétueusement dans les civilisations des pays conquis : songer surtout à la métaphysique et à la musicologie.

I, 136 et suiv.). Par ailleurs, sur la persistance de la tradition assyrienne dans l'art sassanide, voir Idem, I, 123 et suiv., 134, 140.

b) manichéens : Arnold, *Survivals*, p. 18. Idem, *Book Painting*, p. 1819. Monneret de Villard, *op. cit.*, p. 1820, 1828.

[1] En outre, on sait que la Syrie, dans le sens large du mot, a été un réceptacle de diverses esthétiques (cf. Strzygowski, *Art chrétien*, p. 188). Elle a néanmoins fait œuvre originale en retournant à ses tendances nationales et en les ravivant sous l'impulsion du christianisme, ainsi qu'on le verra plus loin. Enfin elle à transmis et propagé : trait d'union entre l'Asie et l'Occident (cf. Strzygowski, *op. cit.*, p. 112, 173; Grousset, I, p. 147). Et c'est à l'ombre de cet art syro-mésopotamien si complexe que s'est formée la peinture de l'École de Bagdad.

[2] Pope, *Ceramic Art*, p. 1554 et suiv., 1559.

[3] Arnold, *Painting*, p. 60; *O. and N. Testaments*, p. 11 et suiv.; *Book Painting*, p. 1815 et suiv. Kühnel, *History of Miniature Painting*, p. 1831. Surtout : quelle est la participation des Nestoriens à la formation de l'art de Rhagès? Cf. Binyon, Wilkinson et Gray, p. 19. La parenté, reconnue, entre la faïence de Rhagès et les miniatures mésopotamiennes, se resserrerait encore grâce à une étude comparative analytique : les sujets et les scènes; les attitudes et les gestes; les vêtements et leurs décorations; les visages avec les tresses; les nimbes; les instruments de musique; les chevaux; les thèmes décoratifs, surtout les fleurs et les arbustes, enfin l'arabesque.

[4] Kühnel, *Miniaturmalerei*, p. 20; trad. fr. par P. Budry, Paris 1924, p. 18.

[5] De Lorey, *L'École de Bagdad*, p. 3 et suiv. Cf. Idem, in *Arts de l'Iran*, p. 109.

[6] « Devant de telles œuvres (les enluminures bagdadiennes), on ne saurait douter des aptitudes du génie arabe en matière picturale » : Grousset, I, 262. Cf. Martin, I, 14.

Note. — Dans les pages qui suivent, j'indique, à la première citation, le lieu de conservation, la cote et la date des manuscrits arabes. Pour les autres sources, je me contente en général d'indiquer la date, car les références qui s'y rattachent, inscrites en note, fournissent les renseignements bibliographiques. Je multiplie, quand cela est possible, les références à un seul exemple (séparation par un point-virgule), afin de faciliter la recherche ou la vérification.

2. — ANALOGIES.

A. — LA SCÈNE.

Elle entre en parallèle avec les thèmes de la vie judiciaire figurant dans les miniatures bagdadiennes : des plaignants ou des accusés se présentent devant un gouverneur ou un cadi, assis sur un banc, une estrade ou un siège. Plusieurs sont déjà publiées; j'en reproduis deux ici (pl. V *a* et fig. 2) [1]. Elles décorent un manuscrit des *Maqāmāt* ou *Séances* d'al-Ḥarīrī, conservé à la Bibliothèque nationale de Paris, *arabe 6094*. Enluminé en 619 H./1222-1223, c'est-à-dire cinq ans après le manuscrit d'*al-Aghānī*, il accuse le même style, que je qualifie d'archaïsant. La première de ces deux miniatures représente Abū Zayd, le héros vagabond des *Maqāmāt*, devant le gouverneur de Merv (38e *Séance*), la deuxième illustre la 40e *Séance* où Abū Zayd se plaint de sa femme au cadi de Tabrīz. Ces deux images offrent, notamment pour le maintien du Prophète, des similitudes frappantes.

Des scènes analogues se peuvent observer dans les manuscrits enluminés syriaques [2] et coptes [3] de la même époque; mais la ressemblance y est moins évidente. Toutefois,

[1] Exemples : 1° *Maqāmāt* d'al-Ḥarīrī, Paris, B. N., *arabe 6094*, daté 619/1222-1223 : de Lorey, *Le miroir de Bagdad*, fig. 1; aussi Buchthal, *Hellenistic Miniatures*, fig. 6; c'est celle reproduite ici, pl. V *a*, d'après de Lorey. (Par inadvertance, M. de Lorey, *loc. cit.*, attribue la miniature au *Ḥarīrī-Schefer*; je rectifie d'après le catalogue élaboré par de Lorey, *Arts de l'Iran*, p. 111, l. 23-24 et d'après Buchthal, K. E., *Supplem. Notes*, p. 151, n° 25; p. 152, n° 31.) Même manuscrit : Blochet, *Enluminures*, pl. 5 *b*; aussi *Arts de l'Iran*, pl. 9 *b* (au lieu de 5094, lire 6094); c'est celle dessinée ici, figure 2, d'après Blochet. Même manuscrit : Kühnel, *Die Bagdader Malerschule*, fig. 2, Buchthal, *Hellenistic Miniatures*, fig. 22, 32. — 2° *Kalīlah wa Dimnah*, Paris, B. N., *arabe 3465*, 1er quart du XIIIe siècle : Blochet, *Mus. Painting*, pl. 13; Buchthal *op. cit.*, fig. 28. — 3° *Ḥarīrī-Schefer*, Paris, B. N., *arabe 5847*, daté 634/1237 : Schlumberger, *L'épopée byzantine*, I, 229. Buchthal, *Early Isl. Miniatures*, fig. 40. On trouvera une liste de ces scènes contenues dans le *Ḥarīrī-Schefer* in *Arts de l'Iran*, p. 116.

[2] Londres, Br. Mus., *Add. 7170*, entre 1216 et 1220 : Buchthal, *Painting of the Syr. Jacobites*, pl. 23 (1) : Jésus devant Caïphe.

[3] Paris, B.N., *copte 13*, daté 1279-80 : Hyvernat, *Album*, pl. 46 *a*; Millet, *Recherches*, fig. 488 : Joseph d'Arimathie et Pilate.

sur une icone du XIVe siècle, peut-être bien du XIIIe, revendiquée, avec raison, par le P. de Jerphanion pour la tradition monastique syro-cappadocienne [1], nous distinguons un moine à genoux devant Marie assise tenant l'Enfant Jésus. Ces deux personnages évoquent, par leurs poses, Abū Zayd et le cadi de Tabrīz (fig. 2).

Un document éloquent est bien ce dessin à la plume, d'un style purement oriental, qui orne un exemplaire arabe de *l'Évangile de l'Enfance* [2], copié à Mardīn, en Mésopotamie, l'an 1299, par un médecin chrétien. On y voit deux juifs en conversation



Fig. 2.

avec Hérode [3]. Ce dessin, édité à la planche VIII *b*, révèle une composition identique à celle de notre miniature (pl. VIII *a*), une expression aussi vigoureuse au moyen de gestes semblables. De plus, uniformément ordonnés, les personnages principaux seuls figurent : simplification visant à serrer l'action. Enfin, l'habillement procède de la même intention : le Prophète et Hérode ont des robes riches, l'évêque et le premier juif portent de l'uni, le préfet et le deuxième juif sont attifés ainsi que

[1] De Jerphanion, *Voix des monuments*, II, pl. 34 (2), p. 179 et suiv.

[2] Florence, Bibliothèque Laurentienne, *Orient.* (autrefois : *Med. Pal.*), *387*, f° 6 *b*. Pour ce manuscrit, voir Buchthal et Kurz, *Hand List*, p. 25, n° 73.

[3] Cf. *Évangile* selon Matthieu, II, 3-5.

l'attestent les illustrations des vêtements. Ce partage répond aux diverses qualités des personnages : ici, Muḥammad, l'évêque accompagné du préfet; là, Hérode, un « sacrificateur » suivi d'un « scribe du peuple ».

Mise en regard des scènes bagdadiennes de la vie judiciaire, notre miniature présente non seulement une étroite parenté de forme mais aussi d'esprit : le magistrat assis est souvent figuré une fois et quart ou même une fois et demie plus grand que les autres personnages [1]. Il en ressort que l'artiste bagdadien tend, par cette différence d'échelle, à souligner le prestige de la figure pour ainsi dire « officielle ». Le Prophète, dans notre miniature, est environ deux fois plus grand que ses interlocuteurs. Cependant, cette tendance n'est que trop connue dans tous les arts de l'Orient depuis les époques les plus reculées. Et pour qu'on ne se mette point en quête d'une influence étrangère, je rappelle que « les (anciens) Mésopotamiens emploient dans un même tableau des personnages de tailles différentes; non parce qu'ils seront plus ou moins éloignés de l'œil du spectateur, mais parce qu'ils occupent un rang plus ou moins élevé dans la hiérarchie; le dieu plus grand que les hommes, le roi plus grand que ses sujets, etc. » [2].

Mais le peintre de notre miniature ne s'est point borné à représenter la vitalité d'un homme supérieur, accrue par sa position sociale privilégiée. Il s'est proposé d'élever le Prophète au-dessus du cadi ou du gouverneur; aussi lui confère-t-il l'aspect d'un seigneur idéalisé.

Cette dignité impériale qui perce dans la prestance du Prophète est un « souci commun aux arts sassanide, byzantin et islamique [3] ». Là, également, l'antique tradition orientale se perpétue. En Syro-Mésopotamie ainsi qu'en Égypte, elle s'imposera à un groupe d'images chrétiennes, les images d'apparat (cf. pl. XIII *a*) [4], lesquelles se montreront moins froides parce qu'elles sont toujours adossées à l'éloquence du texte liturgique.

Pour se cantonner dans la période arabe, on reconnaît souvent cette tradition solennelle de l'art asiatico-oriental dans les œuvres où figure le prince trônant. Je cite

[1] Encore des exemples chez Buchthal, *Hellenistic Miniatures*, fig. 22, 28, 32. Ajouter Kühnel, *Miniaturmalerei*, pl. 11 (ms. *Ḥarīrī*, Leningrad, Acad. des Sciences, à placer vers 1230).

[2] Contenau, *Assur et Babylone*, p. 137. Cf. Idem, *Manuel*, II, fig. 816 (2e mill. avant J.-C.); I, fig. 136; III, fig. 757 (IXe siècle); III, fig. 852 (IVe siècle).

[3] Wiet, *Une peinture du XIIe siècle*, p. 112.

[4] Voir *infra*, p. 40, note 1.

celui d'une fresque irano-syrienne, ornant le pavillon omayyade de *Quṣayr ʿAmrah* [1], et, pour aboutir d'un saut au temps de notre miniature, celui d'une coupe de Raqqah, en Syrie, du XIIe ou du XIIIe siècle [2]. Ce prince apparaît sur les peintures du cycle bagdadien. Le voici sur trois d'entre elles : le frontispice du IVe volume de notre manuscrit d'*al-Aghānī*, déjà publié [3], présenté ici après restauration (pl. XI); celui du *Ḥarīrī* de Vienne, bien connu, daté 734 H./1334 (fig. 3) [4] ; une feuille d'album dégradée que je rapporte à la fin du XIIIe siècle, conservée à Istamboul [5], s'apparentant aux deux frontispices cités grâce à plusieurs éléments bagdadiens.



Fig. 3.

Dans ces trois miniatures, on reconnaît les mêmes signes de l'omnipotence, à savoir : deux anges volants, tenant une écharpe au-dessus du prince; en plus, ces deux palmes du IVe volume d'*al-Aghānī*, négligées dans le *Ḥarīrī* de Vienne et remplacées dans la feuille d'album par une branche feuillée. Néanmoins, à part ces signes extérieurs du « droit divin », ces trois miniatures s'écartent foncièrement de la nôtre, par l'expression et la disposition.

Ces princes figés et compassés ne respirent que la majesté froide. Ils sont visiblement au-dessus des drames humains, en deçà des grandes inquiétudes. Ce sont des Héros éloignés. Les personnages qui les entourent se présentent tels des figurants.

(1) MUSIL, *Kusejr Amra*, I, p. 209, II, pl. 15 ; STRZYGOWSKI, *Asien*, fig. 422 ; ARNOLD, *Painting*, pl. 57 *b*.

(2) LAMM, pl. 96, n° 6. Des répliques de cette même époque se rencontrent sur la poterie persane : *Survey*, V, pl. 707 *c*, 709, 773.

(3) Voir *supra*, p. 4, notes 5 et 6. La miniature était, par endroits, déchirée et chiffonnée.

(4) Vienne, Bibl. nat., *A. F. 9*. D'après MARTIN, II, pl. 15. Plusieurs fois reproduit : KÜHNEL, *Miniaturmalerei*, pl. 17 ; MIGEON, *Manuel*, I, 131, HOLTER, *Galen-Handschrift*, pl. 3 ; etc.

(5) Tōpqāpū Sarāï, n° 1719, f° 60 *b* : *Meisterwerke*, I, pl. 8 *b*. Description : SCHULZ, p. 79 et suiv. Bibliographie : HOLTER, *Islam. Miniatur.*, p. 17, n° 41 ; BUCHTHAL, KURZ et ETTINGHAUSEN, *Supplem. Notes*, p. 154, n° 41.

Écrasés par le rôle entier et superbe du prince, ils meublent humblement les côtés du tableau. Quant au Prophète, ainsi que je l'ai déjà souligné dans l'*Interprétation*, son aspect trahit un trouble profond. Partagé entre l'angoisse et l'illumination, il s'efforce de sauvegarder sa croyance, guettant l'aide surnaturelle; d'où le côté mystique du tableau. En effet, il est provoqué et cerné par deux terribles personnages qui, loin d'être des comparses, sont des adversaires résolus de le perdre. Sans eux la scène est inconcevable. Afin que cette lutte tragique absorbe l'attention du spectateur, le miniaturiste a supprimé les figures au rôle oiseux; il a en effet choisi de la députation nadjrānienne les deux premiers membres désignés au début du texte d'*al-Aghānī* (ci-dessus, p. 10) et les a campés devant le Prophète à la fois par ordre d'importance et suivant l'énumération du récit.

Voilà pour l'expression : inertie opposée à animation. Quant à la disposition, nous sommes, encore une fois, en présence de deux lois irréductibles. Suffit un simple regard jeté sur le frontispice du IVe volume d'*al-Aghānī* et sur celui du *Ḥarīrī* de Vienne. Délibérément symétriques, ces deux œuvres sont conçues et exécutées dans le style monumental. Par contre, la structure de notre tableau tourne franchement le dos au principe de la symétrie, malgré un subtil balancement des masses.

Nous sommes amenés à poser ce problème : Comment expliquer cette opposition radicale entre la miniature du IVe volume d'*al-Aghānī* et celle du XIe qui forme l'objet de cette étude ? Toutes deux appartiennent à un même manuscrit, copié par le calligraphe al-Badrī en l'année 614 H., et témoignent d'une facture presque identique. Elles sont donc sorties du même atelier, au même moment. Je crois bien que c'est la vision du peintre qui a varié en fonction du thème à traiter. Serait-on en présence de deux artistes, il n'empêche que chacun d'eux a imaginé la composition selon les exigences mêmes des deux sujets hétérogènes : ici, étalage profane; là, conflit religieux. En effet, la miniature du IVe volume reproduit une scène de cour bien solennelle et se trouve sectionnée en trois registres rigoureusement répartis; y sont aménagés des personnages surmontant ou flanquant l'émir [1] : conception architectonique;

(1) Le groupe des musiciennes, aux visages grossièrement retouchés, est en dehors de la scène; il en est d'ailleurs séparé par une bande indiquant un parterre fleuri. Ce groupe, également ordonné, peut être opposé à un autre, très libre, qui se montre sur une miniature bagdadienne des *Maqāmāt* d'al-Ḥarīrī, Londres, Br. Museum, *Add. 22114*, milieu du XIIIe siècle : H. G. FARMER, *The Sources of Arabian Music*, Bearsden, Écosse 1940, pl. 2 (à ajouter aux références de HOLTER, *Islam. Miniat.*, et de BUCHTHAL, KURZ, ETTINGHAUSEN, *Supplem. Notes*, n° 35).

alors que la nôtre ramasse l'anecdote dans un seul tableau dramatique, rebelle à la stricte ordonnance.

C'est là deux formules procédant de desseins divergents, sinon contraires. La première, hiératique et symétrique, glorifie l'immobile majesté pour elle-même. La deuxième subordonne la majesté au drame du récit, en fait un élément dynamique, et dans l'assemblage s'accommode de la liberté. Pour ma part, celle-ci jaillit d'une intention proprement « syrienne » ainsi qu'on le verra plus loin, celle-là découle d'une tendance « iranienne ».

Pour illustrer cette dernière assertion, je propose des modèles d'audience perse. Remontons jusqu'à l'époque achéménide, vers 465 à 460 avant J.-C. : voici Artaxerxès Ier recevant un Mède, sur un célèbre bas-relief de Persépolis (pl. XII *a*) [1]. On notera la prestance à la fois écrasante et inerte du roi; on y ajoutera la présence de la paire de cassolettes, limite que nul ne peut dépasser (alors que Muḥammad est abordé sans façon). Derrière le Mède se dresse un garde qui a son pendant à l'autre bout. Le roi avec son sceptre occupe le milieu du bas-relief : rigidité et distribution agencée. On les retrouvera sur le centre d'une patère sassanide, connue (pl. XII *c*) [2], où vraisemblablement un roi investit un dignitaire [3]. La symétrie y est manifeste; elle est même double : d'un côté, l'anneau, objet du tableau, en constitue le centre; de l'autre, le roi, campé de côté comme Muḥammad, est figuré dans une rigoureuse et volontaire ordonnance [4]. Les gestes des deux personnages sont apprêtés. Toutes les scènes d'investitures et d'audiences sassanides offrent les mêmes traits : pompe, symétrie, rigidité [5], éloignement du roi [6], humilité des figurants [7].

(1) D'après Herzfeld, *Iran,* pl. 67 *a; cf. ibid.,* p. 261 et suiv. Aussi *Survey,* IV, pl. 88 ; cf. *ibid.,* I, p. 718.

(2) D'après Smirnoff, pl. 16, n° 39. Aussi *Survey,* pl. 239 *b.*

(3) Communication de M. Herzfeld. Cf. le même, *Samarra,* p. 42.

(4) La Niké isolée est une intrusion hellénistique évidente.

(5) Dans les scènes de chasse et de combats, la vie apparaît sur les reliefs et les pièces d'orfèvrerie : survivance de l'art chaldéo-assyrien (cf. Grousset, I, 134).

(6) Cette distance maintenue entre le roi et ses sujets provient de ce qu'il était un être divin; ne l'appelait-on pas «Votre Divinité»? (cf. Christensen, p. 401). Cependant que Muḥammad est demeuré un être essentiellement humain بَشَر quelle que fût sa grandeur, d'après le Coran même, et que Jésus a réellement revêtu notre humanité au point que « le grand souci de l'art vraiment chrétien (fut de) représenter le Christ, l'homme de douleurs, dans les suprêmes humiliations, sans pourtant l'avilir» (de Jerphanion, *Voix des monuments,* II, 20), ce Christ qui est l'arbitre de la loi, le détenteur des saintes Écritures dont la gloire triomphante aboutira avec l'art byzantin au Jésus Pantocrator.

(7) Cf. Christensen, p. 405, 460 et suiv. Grousset, I, 123. *Survey,* I, 717-721. Exemples : *Survey,* IV, 154 *a,* 156 *a,* 157 *a, b,* 160 *a,* 203, 239 *b.*

La plupart de ces caractéristiques, sinon toutes, ont gagné ce que l'on a appelé l'« Iran extérieur», en Asie centrale, de Kutschā à Turfān. Des œuvres bouddhiques ou manichéennes y révèlent une peinture iranisante [1]. Je reproduis deux scènes d'audience. Dans la première, bouddhique, publiée par von Le Coq [2], un Bouddha prêche (pl. XIII *c*). C'est une fresque de la célèbre «Grotte des peintres» à Qizil. Elle est à placer entre le vi^e^ et le viiie siècle [3]. Cependant, comme dans toutes les autres fresques appartenant à la légende du Bouddha, on y discerne de nombreux éléments hellénistiques [4], entre autres les deux figures volantes. L'attitude guindée, prétentieuse de ce « Bouddha prêchant» autant que l'équilibre parfait du tableau rapprochent sensiblement cette fresque des trois miniatures musulmanes précitées : celles du IVe volume d'*al-Aghānī,* du *Ḥarīrī* de Vienne et de la feuille d'album. Celles-ci, en outre, peuvent se mettre en relation avec la deuxième scène d'audience (pl. XII *b*). C'est une assemblée religieuse décorant un feuillet manichéen du ixe siècle, édité par von Le Coq [5]. On y voit, sans doute, des «Élus» et des « Auditeurs» [6]. De nouveau, symétrie et attitudes composées dans cette œuvre sino-iranienne [7].

Cette représentation théâtrale où l'afféterie fixe le tableau dans un climat de réelle pantomime rituelle est bien évidente dans ces solennelles scènes de cour où le prince trônant tient une coupe ou un gobelet, prêt à boire. Nous en possédons de multiples exemples dans l'art musulman des deux périodes, arabe et persane. On a sous les yeux, ici, la miniature-frontispice du IVe volume d'*al-Aghānī* ainsi que celle du *Ḥarīrī* de Vienne [8]. L'on sait que la scène se répète, trait pour trait, plus ou moins développée, sur la faïence du xiiie siècle [9]. J'en soumets deux spécimens nouveaux (pl. XIV *a, b*), conservés dans notre Musée arabe [10]. Provenant de Rhagès, ces deux magnifiques bols à décor polychrome sont aussi du xiiie siècle. A cette même époque, en Mésopotamie,

(1) Cf. Grousset, I, 138, III, 159, 162, 166, 168. Cf. Hackin, *L'art indien,* p. 267.

(2) Von Le Coq, *Auf Hellas Spuren,* pl. 42, p. 125.

(3) Grousset, III, 166.

(4) « Es waren hellenistische, nur wenig abgewandelte Darstellungen der Buddhalegende». « Viele spätantike elemente» : von Le Coq, *Auf Hellas Spuren,* p. 125; légende, pl. 42.

(5) Von Le Coq, *Buddhist. Spätantike,* II, pl. 7 *b.*

(6) Cf. Christensen, p. 203-205.

(7) C'est aussi le cas de la plupart des peintures religieuses des temples de Turfān : consulter von Le Coq, *Chotscho,* pl. 17, 18, 19, 21, 22, etc.

(8) Remonter à une monnaie du calife abbasside al-Mutawakkil (847-861) : Arnold, *Painting,* pl. 59*a*. Dans une fresque fatimide du ve/xie siècle, la pose est bien moins théâtrale : Wiet, *Guide sommaire du Musée arabe,* Le Caire 1939, pl. 7.

(9) *Survey,* V, pl. 641 *b,* 662 *a* (Rhagès); 707 *c,* 709 (Kashan); 773 *b* (Sultanabad).

(10) N°s 14345 et 14510.

la scène apparaît sur les cuivres attribués à Mossoul. En voici un échantillon à la planche XV *a,* que nous retrouverons en traitant des *Anges.* Le prince au gobelet se montre parfois seul, comme sur une monnaie à l'effigie du calife abbasside al-Muqtadir qui régna de 908 à 932 (fig. 4)[1]. Une applique de meuble, de fabrication syrienne, remontant au XIIIe siècle, reproduit le même geste. Venant d'enrichir la collection de M. J. Matossian, elle est présentée à la planche XV *b.*

Toutes ces figures de princes trônant et buvant procèdent du formulaire hiératique perse. On en trouve ici un type post-sassanide, œuvre connue, du VIIIe ou du IXe siècle (pl. XIII *b*)[2]. Il est à noter que cette représentation s'accorde bien avec le cérémonial des audiences des rois sassanides, dès Ardashīr Ier. Le célèbre auteur arabe, al-Djāḥiẓ (m. 869), l'a décrit dans un ouvrage qu'on peut lui attribuer avec assurance, *Le livre de la Couronne.* Ce cérémonial sera repris par le calife Harūn ar-Rashīd (786-809)[3]. Ainsi, les répliques de l'art arabe sont justifiées.

Fig. 4.

Telles sont les caractéristiques de l'art perse découvertes à la source même. Ils réapparaissent avec vigueur dans la miniature profane du IVe volume d'*al-Aghānī* ainsi que dans ses congénères arabes musulmans. A nous tourner maintenant vers l'art chrétien d'Orient, élaboré tout d'abord dans la région syro-palestinienne, nous rencontrons une formule en mesure de revendiquer à la fois l'expression et la disposition de notre miniature. Je ne me propose pas d'aller, ici, jusqu'aux premières manifestations de l'iconographie chrétienne. A cette remontée délicate est réservé le prochain chapitre. Je me borne à confronter notre miniature avec une autre que renferme un lectionnaire syriaque jacobite copié entre 1216 et 1220 et conservé au British Museum, l'*Add.* 7170. Cette miniature, publiée par M. Buchthal[4] et reproduite à la planche IX *c,* a pour thème *La Samaritaine au puits*[5]. Elle relève de la tradition orientale[6]. Syrienne ou

[1] D'après Arnold, *Painting,* pl. 59 *b.*

[2] D'après Orbeli et Trever, pl. 18. Cf. *Survey,* IV, pl. 208 *a.*

[3] Al-Djāḥiz, *Kitāb at-Tādj,* édit. Aḥmad Zakī, Le Caire 1914, p. 22 et suiv., 37.

[4] *Painting of the Syr. Jacobites,* pl. 18 (1). Bibliographie : Buchthal et Kurz, *Hand List,* n° 19.

[5] Cf. *Évangile* selon Jean, IV.

[6] M. Buchthal, *op. cit.,* p. 140 et suiv., rapproche, non sans torture manifeste, cette miniature d'une autre byzantine reproduisant le même thème.

mésopotamienne — tout comme la nôtre — exécutée dans les années mêmes où fut peinte la nôtre, elle offre avec celle-ci des traits communs :

Pour l'expression, l'image, touchant de très près au texte, est sincère et élevée. Les personnages sont liés les uns aux autres par les poses et les gestes, par ces yeux attachés à saisir, à interroger, à guetter. C'est une conversation franche, sans apprêt, mais nullement vaine. L'ensemble du tableau est traversé par la chaude haleine de la vie, car la pensée est partout active : celle du peintre qui traduit le récit, celle de ses personnages qui le vivent, enfin celle du spectateur qui y médite. C'est la vérité historique et les mouvements de l'âme qui importent. Ce n'est donc point un «tableau de genre» où l'élégance s'allie au pittoresque comme dans l'art chrétien d'Occident, issu de la manière hellénistique. Point de surcharge; même le paysage est négligé. Ce rejet de l'accessoire que Millet a relevé dans le codex *Rossanensis*[1], illustré vers la fin du VIe siècle, en Asie Mineure d'après Strzygowski, en Égypte ou en Syrie d'après Haseloff[2], est encore plus évident sur notre image que sur celle du lectionnaire syriaque où la forme du puits est développée.

Voilà qui situe notre miniature dans la ligne archaïque et la détache de la méthode occidentale. En effet, dans un autre manuscrit chrétien, un évangéliaire, exécuté en 1220 au couvent de Mār Mattāï au nord-est de Mossoul, conservé à la Vaticane, le *Syriaque 559,* les faits historiques, précise le P. de Jerphanion, se présentent sans décor quand ils sont traités selon le procédé archaïque et se trouvent surchargés lorsqu'ils subissent l'influence de Constantinople[3].

Ainsi la puissance du sujet qui s'anime, le pathétique des accents qui portent, aussi l'absence des figurants engourdis, éloignent notre scène du hiératisme asiatique. Connu, par ailleurs, de l'art chrétien monumental, cet hiératisme, je le répète, a été corrigé, atténué en Orient par la portée théologique de chaque image (*Marie trônant, le Christ en gloire,* etc.). En un mot, l'expression psychologique, fruit d'un souci d'observation aiguë ou d'interprétation ardente, supplante le formalisme théâtral d'Asie, et d'autre part s'écarte du goût byzantin «en vertu duquel les scènes s'immobilisent»[4], plutôt froides et conventionnelles[5]. C'est ce sens dramatique, servi

[1] Millet, *Recherches,* p. 565.

[2] Cf. Diehl, *Manuel,* I, 255 ; Millet, *Recherches,* p. 57.

[3] De Jerphanion, *Miniatures,* p. 31.

[4] Ebersolt, *La miniature byzantine,* p. 29, 73.

[5] De Jerphanion, *Voix des monuments,* I, 43 et suiv.

de nouveau par une mise en scène débarrassée du superflu, qui reviendra sous le pinceau de Giotto, mais soumis à un art singulièrement plastique et autrement émouvant.

Ce qui ajoute encore à l'animation de notre tableau, ce sont ces « doigts qui discourent ». L'index tendu surtout, ou à moitié plié, abonde dans les miniatures non seulement arabes [1], mais aussi syriennes [2], coptes [3] et byzantines [4] de l'époque. On le voit déjà sur le *Rossanensis* [5] et le *Raboulensis,* ce célèbre tétraévangile syriaque de la Bibliothèque Laurentienne à Florence, illustré en 586 par le moine Raboula (Rabbūlā) au monastère de Zaghbah, en Mésopotamie [6]. Cet index tendu, qui apparaît quatre fois sur notre miniature, traduit une pensée guidée par le sujet, variant selon sa marche, ainsi que je l'ai montré plus haut en interprétant les attitudes. Il en va de même dans les peintures chrétiennes, dès le VIe siècle. Cela contribue à démêler notre miniature d'avec les monuments sassanides où ce geste revêt un sens fixé, conforme au cérémonial même. En effet, c'est pour exprimer uniquement la soumission respectueuse que les personnages des reliefs rupestres de Naqsh-i-Rustam, de Naqsh-i-Radjab, de Shāpūr, tendent l'index [7].

Quant à la disposition, les deux miniatures que je mets face à face s'avèrent semblables. Muḥammad, à l'instar de Jésus, est assis de côté, plus grand que ses interlocuteurs [8]. Rien dans la miniature chrétienne ne respire la symétrie. Les masses, pourtant, présentent un parfait balancement : le personnage important est opposé à un groupe.

(1) Exemples : 1° *Ḥarīrī,* Paris, *arabe 6094 :* Buchthal, *Hellenistic Miniatures,* fig. 1, 3, 6, 8, 16, 19, 22, 29, 37, 43. — 2° *Ḥarīrī-Schefer :* Blochet, *Mus. Painting,* pl. 26, 27, 28; Idem, *Enluminures,* pl. 10 *a,* 11, 13. Rice, *Paris Exhibition,* fig. 6 *a, b, c.* — 3° *Ḥarīrī,* Paris, B. N., *arabe 3929,* à dater du début du XIIIe siècle (d'après *Arts de l'Iran,* p. 118) : Blochet, *Mus. Painting,* pl. 3, 4 ; Idem, *Enluminures,* pl. 3 *a, b.* — 4° *Ḥarīrī,* Br. Mus., *Or. 1200,* daté 654/1256 : Nicholson, *A Literary History of the Arabs,* Cambridge 1930, frontispice.

(2) Paris, B. N., *syr. 355,* XIIe-XIIIe s. : Omont, *Peintures d'un évangéliaire syriaque,* pl. 16 *a.* Buchthal, *Painting of the Syr. Jacobites,* pl. 18 (1) ; 22 (1). De Jerphanion, *Miniatures,* pl. 9 (22), 11 (25) ; 13 (28). Ici, pl. XXIX *c.*

(3) Paris, B. N., *copte 13 :* Millet, *Recherches,* fig. 80, 159, 369, 455, 609. Ici, pl. XXI *a.*

(4) Ebersolt, *La miniature byzantine,* pl. 63. Les exemples fourmillent.

(5) Peirce et Tyler, pl. 141 *a, b;* 145 *a, b;* 146.

(6) Assemani, pl. 14, 20, 22, 24.

(7) Cf. Christensen, p. 90, 91, 224, 401 (n. 1).

(8) Dans le *Syriaque 559* de la Vaticane, Jésus assis se présente plus grand que les autres personnages : de Jerphanion, *Miniatures,* pl. 23 (46) ; cf. 21 (43, 44) ; p. 32 et suiv.

Il reste un troisième point sur lequel se séparent les peintures musulmanes de filiation asiatique et celles qui dérivent du courant sémitique chrétien. Il s'agit du type des personnages. Dans le IVe volume d'*al-Aghānī,* le frontispice du *Ḥarīrī* de Vienne, la feuille d'album d'Istamboul autant que sur la fresque de Qizil et le feuillet manichéen, les visages présentent, dans l'ensemble, des traits mongols [1]. L'on a pourtant nié toute infiltration chinoise dans la peinture bagdadienne [2]. Or, sans devoir invoquer une transmission possible due à des Manichéens ou à des Nestoriens du Turkestan oriental [3], je rappelle qu'un texte chinois, antérieur à l'an 762 de notre ère, signale déjà la participation des artistes du Céleste Empire à la formation des arts de Kūfah, entre autres l'art pictural [4].

Par contre, à examiner les personnages de notre miniature : barbus, trapus, avec des visages larges et des yeux ouverts, l'on reconnaît aisément le type syrien. Relevé par le P. de Jerphanion dans les peintures archaïques des églises de Cappadoce [5], il est éloquemment illustré par cet évêque syro-maronite (pl. IX *b*) [6] si ressemblant à l'évêque de Nadjrān.

Ce type non seulement s'éloigne du type mongol, mais aussi de l'iranien et du byzantin. L'iranien, d'après la description d'Ammien Marcellin, est « svelte, au regard dur de chèvre, aux sourcils courbés en demi-cercle et qui se joignent, à la barbe jolie, aux cheveux longs et hérissés » [7]. Ce témoignage est corroboré par des peintures découvertes en Asie centrale, présentant des signes manifestes de l'empreinte culturelle et artistique de l'Iran sassanide. On y admire, en effet, le type du chevalier iranien élégant et svelte, le plus souvent sans barbe. Il peuple les grottes de Qizil et de Qumtura [8]. Quant au type byzantin, il offre, comme on le sait, « des visages trop maigres et des corps trop longs » [9]. En Cappadoce, dans les églises à colonnes, où le style de Byzance succède à celui de la Syrie, des visages d'un type nouveau apparaissent « fins, à l'ovale régulier, avec des yeux allongés où se lit plutôt la douceur que la force » [10].

(1) Sur le type mongoloïde dans les peintures manichéennes, cf. Christensen, p. 202.

(2) Arnold, *Painting,* p. 65 et suiv., 70. Blochet, *Mus. Painting,* p. 80 et suiv.

(3) Examiner une fresque chrétienne de Turfān, publiée par von Le Coq, *Chotscho,* pl. 7 ; chez Grousset, III, fig. 129 et Christensen, fig. 9.

(4) Wiet, *Les pays* (trad. fr. des *Buldān* d'al-Ya'qūbī), Le Caire 1937, p. 41, note 3 ; d'après Pelliot.

(5) De Jerphanion, *Voix des monuments,* II, 199 et suiv.

(6) Voir *infra,* p. 50, note 3.

(7) Cité par Christensen, p. 510.

(8) Grousset, III, 163-165, fig. 120, 121.

(9) Ebersolt, *La miniature byzantine,* p. 29, 73.

(10) De Jerphanion, *Églises rupestres,* texte, I, 380.

Pour terminer, la scène se détache sur un fond d'or. L'or est employé, grâce à sa pureté minérale, comme valeur vibrante. Ce fond se retrouve à pleine page dans la miniature du IVe volume d'*al-Aghānī* du Caire, ainsi que dans celles des deux autres volumes du même ouvrage conservés à Istamboul, de la même époque [1]; quant au fond de la miniature du IIe volume du Caire, il est doré, sauf la partie centrale, de couleur brique. Également un fond or dans une miniature du milieu du XIIIe siècle [2]. Le *Ḥarīrī* de Vienne daté de 734/1334, dérivant de l'École de Bagdad, compte soixante-dix miniatures sur fonds dorés [3]. Un autre *Ḥarīrī*, à Oxford, daté de 738/1337, « se caractérise par ses fonds d'or » [4]. D'autre part, ces fonds sont loin d'être étrangers à la peinture chrétienne d'Orient : D'après des témoignages du VIe siècle, ils tapissaient les églises en Palestine et en Mésopotamie du nord [5]. On les retrouve dans des manuscrits syriaques [6] et coptes [7] de la première moitié du XIIIe siècle. Il est superflu de citer les fonds d'or byzantins.

B. — LES ANGES.

Les deux figures qui surmontent le Prophète, étendant une écharpe, sont des anges gardiens et des Victoires tout ensemble. Faut-il rappeler que leur présence n'est point insolite dans une œuvre musulmane? J'ai rapporté, plus haut [8], le verset où il est dit que les anges descendent du ciel, porteurs de l'esprit divin à ceux qu'Allah choisit. En effet, les anges font partie des croyances islamiques [9]. Ils ont, aux yeux des musulmans, « des corps immatériels ou bien aériens, susceptibles de se présenter sous diverses formes » [10].

(1) MILLET Kütüphanesi, Feyzullah, nos 1565, 1566 : HOLTER, *Islam. Miniatur.*, p. 15, n° 36; demeurent inédites.

(2) Londres, Br. Mus., *Or. 2784* : MIGEON, *Manuel*, p. 132-134.

(3) HOLTER, *op. cit.*, p. 29, n° 76.

(4) Bodl., *Marsh 458* : SAKISIAN, *Exposition d'art persan*, p. 164. Cf. BINYON, WILKINSON et GRAY, p. 21.

(5) CRESWELL, *Architecture*, I, 54 et suiv.

(6) BINYON, WILKINSON et GRAY, p. 21, n° 1; BUCHTHAL, *Painting of the Syr. Jacobites*, p. 137. DE JERPHANION, *Miniatures*, p. 24.

(7) Musée copte, *biblique 94*. Les trois miniatures, fos 3 *b*, 131 *b*, 158 *b*. Deux sont éditées ici (pl. XXI *a*, XXII *a*). La troisième, qui représente les quatre apôtres, est publiée par SIMAIKA, *Catalogue*, pl. 29.

(8) *Interprétation*.

(9) Cf. *Enc. Isl.*, art. *Malā'ika*. ĀLŪSĪ, *Rūḥ*, I, 183-192; IX, 423-425.

(10) ĀLŪSĪ, *Rūḥ*, I, 183. TAHĀNAWĪ, *Kasshāf*, p. 1337.

De quel côté l'iconographie musulmane s'est-elle tournée pour emprunter le motif des anges? Il serait vain de poser le problème. Les génies, amours, Victoires, etc., en un mot toutes les figures volantes, avec ou sans ailes, constituent un legs de l'Antiquité. L'hellénisme a répandu partout ce motif; le bouddhisme (pl. XIII *c*) [1] et le christianisme surtout s'en sont emparé. On le retrouve, par ailleurs, sur les monnaies parthes [2] et sur celles du Seistan (la Sacastène), au Ier siècle de notre ère [3], puis sur divers monuments sassanides.

Cependant, les figures volantes des Arsacides et des Kūshāns sont conçues et représentées comme des Victoires exclusivement, telle cette Niké décorant une monnaie d'or de la Bactriane, du Ier siècle après J.-C. [4]. Cela n'étonne nullement, car Arsacides et Kūshāns étaient des souverains « philhellènes ». Leurs monnaies surtout en témoignent [5].

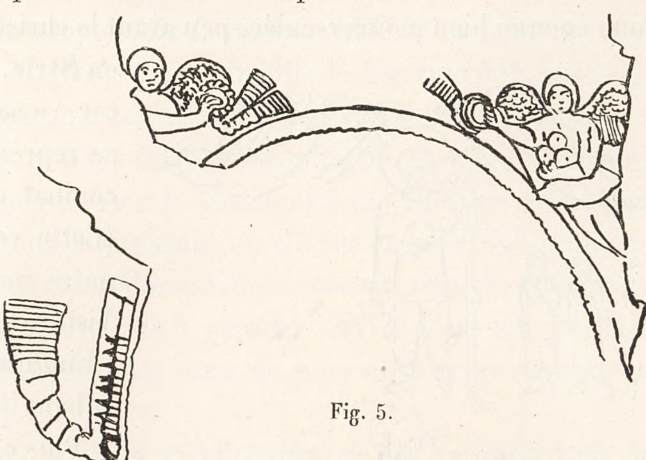


Fig. 5.

Les Victoires sassanides, à leur tour, ne sont qu'une réplique des Victoires grecques, à la fois par la forme et par l'esprit [6]. Les deux célèbres figures ailées qui s'affrontent, chacune dans l'un des coins formés par l'arc en plein cintre de Tāq-i-Bustān, du VIIe siècle (fig. 5) [7], sont des « figures de Nicé toutes grecques dans leur costume et leur maintien [8] ».

(1) Scènes similaires : GRÜNWEDEL, *Alt-Kutsha*, II, 19, fig. 24. IDEM, *Altbuddh. Kultstätten*, p. 150, fig. 340; p. 155, fig. 353, 354. Pour les génies volants, je rappelle ceux des fresques de Bamiyan, sassano-gréco-bouddhiques : cf. GROUSSET, III, 167, fig. 104, 105; I, 136. HACKIN, *L'art indien*, p. 262. Pour les génies planants, affrontés, au-dessus d'un trône asiatique : STRZYGOWSKI, *Asien*, fig. 268, 269, 270.

(2) HERZFELD, *Iran*, fig. 388.

(3) *Ibid.*, fig. 390.

(4) *Ibid.*, fig. 412. M. Herzfeld veut bien me communiquer : « Auf den schönen Goldmünzen der Kushan (Baktrien) ist eine Nike mit grossen Flügeln und mit Kranz mit Bändern in der Hand abgebildet. Die Figur ist auch auf sehr vielen arsakidischen Münzen zu sehen. Aber die Kushan Münzen geben ihren Namen (in griech. Buchstaben) : OANINDO. Das ist mittelpersisch *Vanant* (partizip von *Van* = siegen), also Übersetzung von Nike. »

(5) GROUSSET, I, 116. CHRISTENSEN, p. 49.

(6) Victoires sassanides sur reliefs : *Survey*, IV, 158 *b*, 164 *a*; sur pièces d'orfèvrerie : 207 *b*, 230 *b* (voir pl. XII *c*).

(7) D'après *Survey*, IV, 159 *b*.

(8) CHRISTENSEN, p. 457. M. Herzfeld le confirme en me communiquant : « Am Tāq-i-Bustān sind es also—in der Auffassung der einheimischen Künstler,

Est-ce que les deux anges-Victoires de notre miniature dérivent de ces figures-là? Point n'est besoin, à mon avis, d'aller en chercher l'origine au delà du sol syro-mésopotamien. Déjà vers l'an 2600 avant J.-C., des génies sans ailes, planant au-dessus d'une scène mythologique, versant de l'eau contenue dans un vase, se rencontrent dans l'art sumérien, sur une cuve lustrale de Goudéa, roi de Lagash [1]. A une époque bien moins reculée, peu avant le christianisme, les Victoires foisonnaient en Syrie, ainsi que l'a montré F. Cumont, car, remarque-t-il, «les religions orientales se représentent volontiers la vie comme un combat dont le juste sort victorieux» [2]. (Cette remarque épouse bien l'esprit de notre miniature.) Viennent ensuite les Victoires païennes de Doura-Europos, sur l'Euphrate, tenant des couronnes à longs rubans [3] (fig. 6) [4].



Fig. 6.

Puis c'est le tour de l'iconographie chrétienne, inspirée, en l'espèce, des représentations gréco-romaines. Guidé par les livres saints, le christianisme a en effet converti bien des figures volantes de l'époque païenne en archanges et anges, tout en ne repoussant pas l'idée de la *Niké* ou Victoire [5], puisque les écrivains ecclésiastiques parlent de la «couronne de vie, de gloire et de justice» réservée aux élus [6]. Je me contente d'un exemple : à Baouît, au VIe siècle, l'ange du Seigneur présente au saint cette couronne-là [7]. Les figures volantes, en général, soit qu'elles baignent encore dans une atmosphère païenne ou qu'elles renferment déjà des intentions chrétiennes, abondent sur les premiers monuments chrétiens d'Orient. De Grüneisen en a cité quelques-uns [8]. M. Monneret de Villard en a énuméré plusieurs qui se

nicht nur unser Interpretation—zwei Niken die der Kranz des Siegers mit den langen Schärpen über das Bild des Königs im Hintergrund der Grotte halten.»

(1) Unger, *Weihbecken des Gudea*, pl. 1, 2, 4.

(2) Cumont, *Études syriennes*, p. 63-69 et figures. Cf. *Excavations at Dura-Europos*, Vth season, p. 66 et suiv.

(3) *Ibid.*, frontispice et pl. 25 *a* (début IIIe siècle). Rostovtzeff, *Dura-Europos*, pl. 13, 14.

(4) D'après Rostovtzeff, *loc. cit.*, pl. 13 (détail, pl. 14) : au temple de Zeus, peinture murale, IIe siècle de notre ère, reconstitution par F. Brown.

(5) Cf. *Dict. d'archéol. chrét.*, I, 2 : *Anges-Niké*, col. 2111-2121.

(6) Clédat, *Baouît*, pl. 53, 56, p. 80.

(7) Cumont, *Études syriennes*, p. 65 et suiv.

(8) De Grüneisen, *S.-M.-Antique*, pl. ICXI.

répartissent du IVe au VIe siècle [1]. Que l'on me permette d'allonger la liste en restreignant les exemples aux anges affrontés [2]. D'autre part, l'on trouvera dans les planches XVI à XIX, une contribution à l'iconographie angélologique de cette époque-là. C'est une série de monuments de divers matériaux sur lesquels se présentent toutes sortes de génies et d'anges provenant d'Égypte, isolés ou affrontés. On notera les croix qui apparaissent sur les quatre figures de la planche XIX. Au nombre de seize, ces monuments, sauf un seul (pl. XVIII *c*) [3], sont inédits [4]. Les uns font partie des récentes acquisitions du Musée copte, les autres appartiennent à des antiquaires au Caire, ainsi que je l'indique en détail dans la *Table des planches*. Ces figures volantes n'étaient point particulières à l'Égypte. Tout le bassin oriental chrétien de la Méditerranée eût pu les revendiquer. Nous connaissons en effet le rapport très étroit que soutenaient entre elles l'Égypte et la Syro-Mésopotamie surtout, dans le domaine de l'art. Aussi, je signale en passant la figure *c* de la planche XVIII. C'est une Victoire; elle porte le *kaunakès* des Assyro-Babyloniens, sorte de jupe où l'on remarque une série de rangs de franges laineuses [5].

A se limiter aux anges chrétiens, volants et affrontés, ne les retrouve-t-on pas en Orient, dès le VIe siècle, inlassablement associés à plusieurs thèmes du Nouveau Testament, tels la *Nativité*, l'*Entrée à Jérusalem*, la *Crucifixion*, la *Descente de Croix*, la *Dormition de la Vierge*, l'*Ascension*, le *Christ en gloire* ou *en majesté* et tant d'autres? Ne s'offrent-ils pas, en outre, sur le registre supérieur de ces célèbres diptyques, à cinq compartiments, en ivoire sculpté? Du VIe siècle, ils sont d'origine syro-égyptienne [6].

(1) Patricolo et Monneret de Villard, *Santa Barbara*, p. 47 et notes; fig. 28, 29, 31 (6). Monneret de Villard, *Ahnâs*, p. 58; fig. 73, 74, 75, 76.

(2) 1° Tissu : Wulff et Volbach, *Stoffe*, pl. 67, n° 11452. Peirce et Tyler, II, 78, 207. Cooney, *Late Egyptian and Coptic Art*, pl. 43. *Exposition d'art copte*, pl. 3, n° 33. — 2° Ivoire : Wulff et Volbach, *Bildwerke*, III, pl. 3. Graeven, *Antike Schnitzereien*, I, pl. 3. Peirce et Tyler, II, pl. 35 *b*. — 3° Métal : (Ampoule de Monza) Smith, *Early Christ. Iconography*, fig. 43. — 4° Marbre : Grabar, *L'art byzantin*, fig. 81. — 5° Bois : Wulff, *Bildwerke*, I, fig. 253. Chassinat, *Fouilles à Baouît*, I, pl. 3, 4, 88, 89. *Guide franç. du Musée copte*, pl. 67 *a* (ce linteau de porte en bois sculpté du Ve siècle fera l'objet d'une étude par M. Togo Mina). — Au Musée copte, parmi les récentes acquisitions, retenir (outre ce qui est publié ici dans les planches) les n°s 7184, 7185, 7188, 7207, 7208, 7211.

(3) Signalé par le *Guide arabe du Musée copte*, I, p. 71. Publié ici d'après une photographie nouvelle.

(4) M. Louis Keimer prépare une étude sur l'ensemble de ces bois sculptés. Voir sa notice *Note sur une planchette en bois sculpté des IVe ou Ve siècles après J.-C.* in *Bulletin de l'Inst. d'Égypte*, XXVIII, p. 47-54.

(5) Cf. Contenau, *Assur et Babylone*, pl. 3, 4; Rostovtzeff, *A History of the Ancient World*, pl. 1 (3).

(6) *Dict. d'archéol. chrét.*, I, 2, col. 2120-2121. Diehl, *Manuel*, I, 300 et suiv.

J'en reproduis un exemplaire à la planche XIII *a*. C'est une tablette formant reliure de l'évangéliaire d'Etchmiadzin ; elle a été publiée par Strzygowski [1].

Pour les anges des thèmes précités, je me permets de publier trois documents. Celui de la planche XX est une miniature négligée jusqu'à ce jour, ainsi que veut bien me le confirmer M. Buchthal. Elle décore un manuscrit copte, copié en 1179-1180 [2], illustré suivant la méthode syrienne [3]. Elle représente une scène rare [4], la *Tentation de Jésus-Christ* [5]. On y voit deux anges accourant, accouplés il est vrai et non affrontés, pour servir le Christ. (C'est bien du Ciel aussi que descendent sur l'ordre d'Allah les deux anges de notre miniature.) Dans la planche XXI *a, b,* l'on trouve deux autres peintures. La première, décorant un manuscrit copte-arabe de l'an 1249 [6], a été si défectueusement publiée, il y a quelque trente ans [7], que je n'hésite pas, en raison de sa valeur à la fois esthétique et historique, à l'éditer, d'après une photographie nouvelle. Elle reproduit la scène de l'*Ascension* selon le prototype syrien fixé dès le VIe siècle sur une ampoule de Monza [8] : quatre anges planant soutiennent la *Gloire* du Christ. La deuxième peinture est inédite. D'un manuscrit copte du XIXe siècle [9], elle offre aux historiens d'art en général un échantillon curieux de la décadence artistique en Proche-Orient ; on dirait une peinture d'enfant [10]. Elle représente le *Crucifiement*. La figuration de la lune et du soleil dans les deux coins supérieurs la relie directement à la tradition syrienne [11]. C'est là une reprise d'un signe propre à l'imagerie asiatico-syrienne : symbole de l'éternité, ainsi que l'a si bien exposé M. É. Drioton [12].

(1) Strzygowski, *Byzant. Denkmäler,* I, pl. 1 (1) ; Idem, *Asien,* fig. 417.

(2) Paris, B. N., *copte 13,* f° 9 *b*.

(3) Ainsi qu'on le verra ci-dessous.

(4) Cf. de Jerphanion, *Églises rupestres,* album, pl. 77 (2), 81 (4), texte I, 335 et suiv.

(5) *Évangile* selon Matthieu, IV, 1-11 : « ... Jésus (sur une montagne) lui dit : Retire-toi Satan !... Alors le diable le laissa. Et voici des anges vinrent auprès de Jésus, et le servaient. »

(6) Musée copte, *biblique 94,* f° 158 *b*.

(7) Georg, *Streifzüge,* fig. 35 ; Idem., *Coptic Miniatures,* p. 203.

(8) Mâle, *L'art relig. du XIIe siècle,* p. 88, fig. 74 et 58. Cf. un couvercle de reliquaire du même style : Lauer, *Sancta Sanctorum,* pl. 15 (2).

(9) Musée copte, *liturgique 299,* f° 276 *b*.

(10) On en reconnaît la ligne d'ascendance dans les peintures maladroites du ms. syriaque, Br. Mus., *Add. 7169* du XIIe siècle ; certaines ont été publiées par Millet, *Recherches*. Pour ce manuscrit syriaque, cf. Buchthal et Kurz, *Hand List,* p. 13, n° 18.

(11) Les deux astres apparaissent déjà au VIe siècle, sur une ampoule de Monza : de Jerphanion, *Voix des monuments,* I, fig. 46, et sur le tétraévangile de Raboula : Assemani, pl. 23 ; Toesca, *Storia dell'arte italiana,* I, fig. 91 ; Biagi, *Riproduzioni di manoscritti miniati,* Florence 1914, pl. 1 ; de Grüneisen, *S.-M.-Antique,* pl. 60.

(12) Drioton, *Trois documents pour l'étude de l'art copte,* in *Bulletin de la Soc. d'Archéol. copte,* X (1945), p. 73-75.

Ainsi donc, les peintres musulmans d'Égypte, de Syrie et d'Irak tout particulièrement, rencontraient les figures volantes ou planantes de l'art chrétien, partout autour d'eux, sur la pierre, le calcaire, le bois, l'ivoire, le métal, le papier et le tissu. Ces figures, dont plusieurs sont des anges-*Niké* ailés et non ailés [1], tenaient ou élevaient toutes sortes d'objets dans les mains, des bustes, des guirlandes, des couronnes, des chrismes, des roues et des croix, après avoir tenu, à une époque plus ou moins reculée, outre la plupart de ces objets-là, des coupes [2], des grappes, des corbeilles vides ou pleines, des oiseaux [3]. Elles se présentaient souvent affrontées ou accostées et planant au-dessus de l'Élu ou bien voltigeant tout autour.

L'islam qui fait grand cas des anges est, dans l'angélologie, plus proche du christianisme que du bouddhisme et du mazdéisme. Les deux figures qui flottent au-dessus du Prophète sont tout d'abord des anges gardiens descendant du Ciel, et parce que leur présence présage le triomphe de l'Élu musulman sur les seigneurs chrétiens de Nadjrān, elles peuvent être considérées de surcroît comme des Victoires. Elles n'ont point d'ailes visibles ; mais bien que le Coran dote les anges de deux, quatre et même six ailes [4], il n'est point invraisemblable qu'un ange musulman figure non ailé (tout comme un ange chrétien), puisque, d'après la tradition, Gabriel ne laissait pas d'apparaître à Muḥammad sans ailes, sous les traits d'un homme ordinaire [5].

Cela étant, que l'on veuille bien comparer les deux anges de notre miniature avec ceux qui soutiennent la *Gloire* du Christ dans une scène de l'*Ascension* décorant la coupole de la chapelle d'el-Nazar en Cappadoce (pl. IX *a*). Du début du Xe siècle, cette scène, publiée par le P. de Jerphanion [6], appartient au cycle de la peinture

(1) Pour la figuration des anges sans ailes dans l'art chrétien, voir *Dict. d'archéol. chrét.,* I, 2, col. 2080 (notes 1, 2, 3 : plusieurs exemples) et 2081. D'autres exemples chez Monneret de Villard, *Ahnâs,* fig. 73, 75, 76 et Morey, *Early Christ. Art,* fig. 161. Ajouter les figures publiées ici : XVI *a, b,* XVIII *c,* XIX *c* (l'ange de cette dernière figure a au cou une écharpe flottante).

(2) Voir pl. XV, 2. Remarquer aussi le génie de l'image bouddhique (pl. XIII *c*), porteur de coupe.

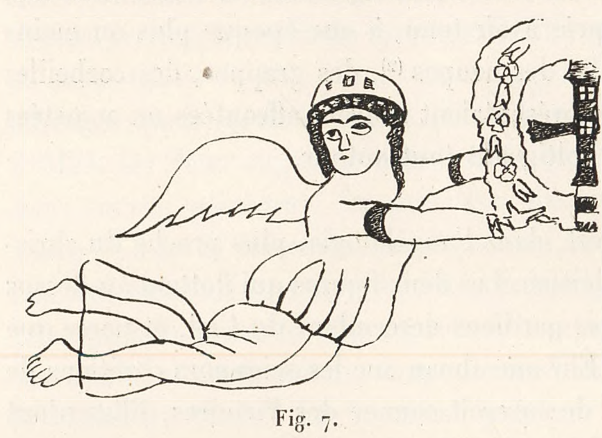
(3) A la planche XVII, se montrent quatre corbeilles, aussi un canard porté par un génie dont le mollet droit supporte un oiseau.

(4) *Coran,* XXXV, 1. Cf. Ālūsī, *Rūḥ,* VII, 157-159. — Pour les anges musulmans à six ailes de la peinture persane, je rappelle ceux de la *Topographie chrétienne* de Cosmas, œuvre écrite et illustrée à Alexandrie vers le milieu du VIe siècle : Stornajolo, pl. 37, 39 ; Diehl, *Manuel,* I, fig. 114 ; de Jerphanion, *Voix des monuments,* I, pl. 51.

(5) Bukhārī, I, 63, 183 ; Muslim, *Saḥīḥ,* I, 323 ; Ibn Ḥanbal, *Musnad,* I, 27, 28, 52 ; II, 107 ; III, 234 ; Ibn Sa'd, *Ṭabaqāt,* III (2), 52 ; IV (1), 184. Cf. Ālūsī, *Rūḥ,* I, 184.

(6) De Jerphanion, *Églises rupestres,* album, pl. 39 (1) ; texte, p. 191.

archaïque laquelle, ainsi qu'on le verra dans le prochain chapitre, est issue de la manière syro-mésopotamienne. Que l'on s'attarde au mouvement; on remarquera une similitude presque parfaite [1]. Je propose un autre rapprochement : voici un ange syro-copte sur un célèbre fragment de tenture du VIe siècle (fig. 7) [2] soutenant une couronne de fleurs renfermant une croix gemmée, en face d'un autre ange qui a péri; tête ronde, cou court, brassards et front ceint. A noter, en plus, la chute des vêtements dont les couleurs sont « vives et vigoureuses » [3].


Fig. 7.

Quant à l'écharpe étendue par les deux anges au-dessus de la tête de Muḥammad, elle n'est rien moins qu'une survivance hellénistique. C'est un rappel des rubans qui pendent des couronnes triomphales si répandues [4], aussi des guirlandes tenues par les amours, enfin des écharpes que les Néréides font souvent voltiger au-dessus de leur tête [5]. Elle est ici traitée avec grâce et aisance. Par là, elle se sépare du style perse. On remarquera, en effet, comment se déplie un bout de ruban sur l'arc de Khusraw II (fig. 5), dont j'ai déjà signalé les deux Victoires. Le traitement y est conventionnel : un arrangement symétrique des plis, tout à fait semblable à celui des rubans flottant au vent soit qu'ils pendent des casques, des couronnes ou bien des anneaux royaux et qu'on retrouve maintes

(1) Des anges dans des manuscrits syriaques de l'époque de notre miniature, jambes en l'air également : OMONT, *Peintures d'un évangéliaire syriaque,* pl. 18 *b*. DE JERPHANION, *Miniatures,* pl. 22, 45. On en trouve un bon nombre dans les peintures byzantines; exemples : SCHLUMBERGER, *L'épopée byzantine,* I, 633; III, 745. — L'on sait que ce thème se répétera inlassablement dans la peinture religieuse en Italie : j'aime à citer la « Madonna detta del Baldacchino » de Raphaël, au Palazzo Pitti.

(2) D'après KENDRICK, *Catalogue,* II, pl. 17, n° 317. Document plusieurs fois édité.

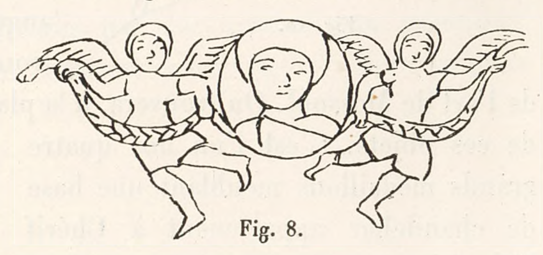
(3) Cf. PEIRCE et TYLER, II, 98. — Pour l'allure des vêtements, comparer aussi les deux génies ailés coptes d'une tapisserie de la fin du VIe siècle : IDEM., II, 207 *a*.

(4) Songer aussi aux écharpes des divinités marines; exemples : MONNERET DE VILLARD, *Ahnâs,* fig. 21, 22, 23.

(5) Exemples des Néréides à écharpes sur tapisseries trouvées à Akhmīm : PEIRCE et TYLER, I, pl. 141 (Ve siècle); II, pl. 162 (VIe siècle); ascendance grecque : IDEM, I, pl. 14 (début IVe siècle). Dans la *Topographie chrétienne* de Cosmas : STORNAJOLO, pl. 26.

fois sur les reliefs et les plats sassanides reproduisant surtout des scènes d'investiture [1].

L'aisance et la grâce de notre écharpe apparaissent sur le célèbre diptyque d'Anastase daté de l'an 517 et appartenant à la formule hellénistique de Syrie ou d'Alexandrie (fig. 8) [2]. Deux anges-Victoires y tiennent une sorte de guirlande au-dessus du Héros. Ces deux qualités-là se retrouvent sur les tablettes en ivoire d'origine syro-égyptienne, remontant au VIe siècle. Un exemple également connu, à la planche XIII *a,* offre deux anges-*Niké* flottant doucement dans les airs tenant une couronne à rubans, renfermant la croix. Les écharpes des Néréides, de provenance égyptienne, que je viens de citer, présentent le même style.


Fig. 8.

Enfin, l'iconographie arabe-musulmane de l'époque de notre miniature n'est pas dépourvue de ces anges affrontés qui suscitent plutôt une atmosphère d'apothéose. Sur une monnaie ortokide de l'an 576 H./1180-1181 de notre ère, deux Victoires semblent protéger avec leurs ailes éployées un roi assis dans une niche voûtée et tenant dans la main droite un globe (fig. 9) [3]. Ces ailes, qui se croisent, se montrent dans l'art chrétien. On en trouve un échantillon à la planche XXI *b*.


Fig. 9.

Une réplique des deux anges de notre miniature, avec des variantes dans la forme de l'écharpe, se peut observer dans le frontispice du IVe volume d'*al-Aghānī* (pl. XI) ainsi que sur la feuille d'album d'Istamboul [4]. Là également ils ne sont pas ailés. Sur une troisième miniature post-bagdadienne, datée 734 H./1334, en tête du *Ḥarīrī* de Vienne, deux anges affrontés, ailés cette fois, déploient, au-dessus du prince assis, une écharpe raide et courte. Ces deux anges diffèrent des nôtres par leur épaisseur et leur rigidité (fig. 5). Deux anges ailés,

(1) Reliefs : *Survey,* IV, 154 *a*; 156 *a, b*; 157 *b*; 160 *a, b*; 176 *b*. Plats : IV, 203, 205, 208 *b*, etc.

(2) D'après PEIRCE et TYLER, II, pl. 30.

(3) D'après EDHEM, *Catalogue des monnaies turcomanes,* Constantinople 1894, pl. 1 (8); texte, p. 10.

(4) Voir ci-dessus, p. 28, note 5. Autant que la dégradation de cette feuille me permet de juger.

allant à la rencontre l'un de l'autre dans un mouvement ravissant, enjolivent les deux coins supérieurs du frontispice du *Ḥarīrī-Schefer* (fig. 10, détail)[1]. Deux anges s'affrontent sur un bas-relief seldjoukide de Koniah, du XIIIe siècle (fig. 11, l'un des anges a péri)[2]. Des anges semblables, de la même époque, se retrouvent sur maints objets en cuivre relevant de l'art de Mossoul. On trouvera, à la planche XV *a*, le détail d'un nouveau spécimen de ces objets. C'est l'un des quatre grands médaillons meublant une base de chandelier appartenant à Chérif Sabry Pacha. On y remarque deux anges debout, un pied levé, développant une écharpe au-dessus du prince assis. Ces deux anges et celui de Koniah ne rappellent-ils pas les anges chrétiens figurés debout, dès le Ve et le VIe siècle, sur les mosaïques et les miniatures ou sculptés dans le calcaire et le bois[3]? Et, pour remonter plus haut dans le but d'approcher la source de cette représentation, les deux anges de la base du chandelier ne s'apparentent-ils pas à ces deux *Niké* si fréquentes sur les supports archaïques de la Grèce et dont on peut examiner le type ici (fig. 12)[4]?

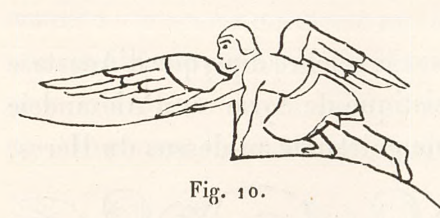


Fig. 10.



Fig. 11.



Fig. 12.

Les anges-Victoires, affrontés et ailés, connaîtront une grande vogue dans la peinture persane[5].

(1) D'après PRISSE D'AVESNES, *L'art arabe*, pl. 177.

(2) D'après MIGEON, *Manuel*, I, fig. 97. Document plusieurs fois reproduit.

(3) Cf. pl. XIX *d*.

(4) D'après REINACH, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Paris 1910, IV, p. 196, fig. 4. On y trouvera bon nombre de modèles suggestifs.

(5) Consulter la bibliographie de G. WIET, *Miniatures*, p. 69. Ajouter les documents nouveaux produits ici (texte, *Appendice* et planches).

Pour conclure, le motif des anges affrontés, à la fois anges gardiens et anges-Victoires, était répandu dans le bassin oriental de la Méditerranée, et l'artiste arabe musulman l'observait partout dans les représentations de l'art chrétien autochtone. Quant à la présence de ces anges, tant dans les monuments de la Syrie et de l'Égypte que dans ceux de l'Iran et de l'Extrême-Orient, elle témoigne tout simplement de la persistance des éléments hellénistiques, rajeunis par des symbolismes nouveaux. Il n'est donc point nécessaire d'envisager un emprunt quelconque[1]. Nous sommes en face d'une filiation naturelle.

C. — LES ATTRIBUTS :

L'ÉPÉE, LES PALMES, LES NIMBES, LES ROULEAUX, LES VÊTEMENTS.

L'Épée. — La scène eût été moins libre si le peintre s'était avisé de figurer l'épée à la manière iranienne. J'ai expliqué dans l'*Interprétation* la présence de l'épée[2]. Elle sert à évoquer les victoires remportées par Muḥammad à l'extérieur, sur les belliqueux et arrogants infidèles, et à l'intérieur, sur les défaillances du sentiment religieux. Mais notre peintre est trop clairvoyant pour planter l'arme raide et droite entre les jambes de son Héros, la poignée maintenue par les deux mains ou par l'une d'elles, ainsi qu'elle se présente dans les scènes d'investiture et d'audience sassanides (pl. XII *c*)[3]. La posture de Khusraw Ier au fond d'une superbe coupe, bien célèbre, appartenant à la Bibliothèque nationale de Paris, en est un excellent modèle (fig. 13)[4]. Le Prophète discute; ses mains doivent être libres. Il dispute sur un

(1) Opposer à von LE COQ, *Bilderatlas*, p. 26.

(2) Ça peut bien être un sabre aussi.

(3) Cf. *Survey*, 239 *a*, 207 *b*. HERZFELD, *Samarra*, fig. 26 (5). IDEM, *Iran*, pl. 120. CHRISTENSEN, p. 399. Comp. pour une tapisserie du VIe siècle, d'inspiration ou d'importation iranienne, trouvée à Antinoë : PEIRCE et TYLER, II, pl. 55 *a*, 56, p. 87 et suiv. Selon M. Herzfeld, cette position de l'épée procède des statues des rois Kūshāns.

(4) D'après *Survey*, IV, 203. Pour la description littéraire de cette posture, d'après le *Livre illustré des rois sassanides* كتاب صور ملوك بنى ساسان, cf. *Hamzae Ispahanensis Annalium*, Libri X, Leipzig 1844, éd. Gottwaldt, texte arabe, I, 57 : قاعداً على السرير معتمداً على سيفه ; trad. fr. par Christensen, p. 398.

sujet que ne peuvent trancher les armes. Il souffre et tressaille, côtoyant l'accablante désespérance. L'épée, attribut symbolique, repose nonchalamment sur sa cuisse droite. La véritable force de Muḥammad réside dans la mesure de sa confiance en l'appui de son Seigneur et de sa résignation à la Parole irréfutable. La foi l'emporte sur la violence. Et cette tournure mystique fondue dans un spectacle réaliste procède de la représentation chrétienne d'Orient, indépendante de l'art antique : Le miniaturiste du codex *Rossanensis* est à la fois réaliste et mystique, parce qu'il se plaît à « souligner l'âpreté de la souffrance humaine pour mieux faire ressortir l'aide divine [1] ».



Fig. 13.

Aurais-je enflé, aux yeux d'aucuns, la faculté inventive de notre peintre, il demeure cependant clair que l'épée du Prophète se présente dans une position étrangère à la figuration perse.

Les Palmes. — Je n'en connais pas de réplique. Il me semble qu'elles dérivent des palmes qu'on rencontre souvent dans l'ornement propre à l'époque arabe, mais qui, au lieu de se croiser comme sur notre miniature, s'accouplent en s'écartant dès la base. J'en reproduis deux spécimens : un bois sculpté du VIIIe ou du IXe siècle, fabriqué vraisemblablement en Égypte (fig. 14) [2]; un carreau de faïence de la grande mosquée de Kairouan, du IXe siècle, importé d'Irak (fig. 15) [3]. J'y joins les deux palmes, affrontées cette fois, qui agrémentent une frise en stuc du couvent dit des Syriens (*Dayr as-Suryān*), au Wādī' n-Naṭrūn, en Égypte, et qui remontent aux IXe-Xe siècles (fig. 16) [4].



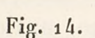


Fig. 14.



Fig. 15.

[1] Millet, *Recherches*, p. 565.

[2] Musée arabe, n° 2462. D'après une photographie du Musée (détail). Publié par Strzygowski, *Asien*, fig. 295 ; Pauty, *Bois sculptés*, pl. 9.

[3] D'après Marçais, *Faïences*, pl. 15, fig. 88. Cf. *ibid.*, pl. 12 (72), 14 (79, 80, 81), 15 (86, 87, 88), 16 (92), 19 (115).

[4] D'après une photographie du Musée arabe. Plusieurs fois publié : Strzygowski, *Asien*, fig. 463 ; Idem, *Art chrétien*, fig. 98 ; E. White, *The Monasteries of the Wâdi'n-Natrûn*, New-York 1933, III, pl. 70 ; etc.

Les deux palmes accouplées apparaissent, en outre, au IXe siècle sur le décor sculpté de Sāmarrā [1], l'éphémère capitale abbasside bâtie à mi-chemin entre Takrīt et Bagdad, et sur des panneaux en bois de l'époque toulounide [2]. A Kairouan et ailleurs, selon la fantaisie du décorateur, à l'origine mésopotamien, elles se prêtent à de multiples variations [3]. En proviennent certes ces deux palmes (fig. 17) logées au coin supérieur de droite d'un dessin à la plume illustrant l'*Entrée de Jésus au Temple* dans l'*Évangile arabe de l'Enfance*, daté 1299, conservé à la Laurentienne [4].

Cependant, nos deux palmes « en aile », selon une expression heureuse de M. G. Marçais, ne s'offrent pas ici comme un ornement. Elles renferment un symbole



Fig. 16.

Fig. 17.

dont l'origine semble se perdre dans la nuit des temps [5]. En tout cas, par l'esprit et par la forme, elles se réclament de l'art iranien. En effet, l'affinité des deux palmes, accouplées et écartées, avec la paire d'ailes qui ornent la célèbre coiffure des rois sassanides, a déjà été soulignée par Pézard, Marçais et Strzygowski [6]. Cette paire d'ailes représente, selon M. Herzfeld, « les ailes de l'oiseau incarnant le dieu de la victoire » [7]. De surcroît, les ailes dans l'iconographie iranienne, selon Strzygowski cette fois, sont l'emblème de la grandeur « das Hoheitsinnbild der Flügel », et comme telles, elles se montrent, deux à deux, tige contre tige, sur un plateau sassanide [8] (fig. 18) [9].

[1] Herzfeld, *Wandschmuck*, pl. 47. Cf. Marçais, *Faïences*, fig. 14, p. 30-33.

[2] Pauty, *op. cit.*, pl. 12 (n° 4614). Comp. pour la même époque ces deux palmes employées, avec variantes, comme motif décoratif : Herzfeld, *Wandschmuck*, pl. 76 ; Creswell, *Architecture*, II, 107, 108 (*g*, *h*).

[3] Marçais, *Faïences*, p. 27 et suiv. et fig. 10.

[4] Photo originale; par la courtoisie de M. Buchthal.

[5] Cf. Strzygowski, *Asien*, p. 301 et suiv.

[6] Pézard, *La céramique archaïque de l'Islam et ses origines*, Paris 1920, p. 142. Strzygowski, *loc. cit.* Marçais, *loc. cit.*

[7] Herzfeld, *Archäolog. Mitteilungen aus Iran*, IX, p. 101, note 3 ; ouvrage inaccessible ; cité par Christensen, p. 229, note 1.

[8] Strzygowski, *Asien*, p. 258, fig. 247.

[9] D'après *Survey*, IV, pl. 237.

Pour la forme, on notera l'encoche demi-circulaire du départ et l'arrondi du sommet; traits communs aux palmes du plateau, aux nôtres et à certaines décorant les faïences de Kairouan. Cette figuration est en étroit rapport avec celle des ailes du griffon sassanide (fig. 19)[1]. Enfin, ces palmes faisaient déjà partie du répertoire ornemental de l'Iran[2].

En somme nos deux palmes en aile, malgré leur gracieuse facture arabe, leur principe d'abstration musulmane et leur croisement, apparaissent comme un vestige de l'un des signes du formulaire héraldique sassanide.

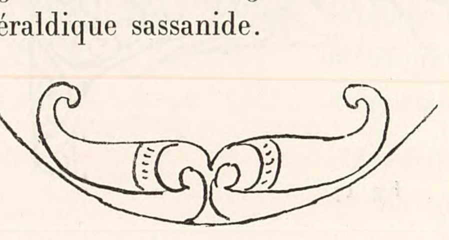


Fig. 18.



Fig. 19.

Les Nimbes. — Ils foisonnent dans la peinture bagdadienne. Point n'est besoin de soumettre des exemples. Le nimbe — c'est là un fait acquis aujourd'hui — n'est pas dans cette peinture un attribut de la sainteté[3]. Autrement, seule la tête du prophète eût dû en être entourée. Ainsi qu'il se présente sur les miniatures arabes et les faïences de Rhagès[4], le nimbe sert tout simplement à détacher la tête du fond.

Il en va ainsi dans des miniatures du *Syriaque 559* de la Vaticane, contemporaines de la nôtre, où l'on voit Judas, Caïphe et leurs semblables nimbés[5]. A la fin du XIIIe siècle, les deux larrons de la *Crucifixion*, le bon et le mauvais, sont dotés du nimbe dans l'*Évangile arabe de l'Enfance* de la Laurentienne[6]. Cette image connaît

(1) D'après SMIRNOFF, pl. 74, n° 132. Cf. PÉZARD, *loc. cit.*

(2) *Survey*, IV, 174 *a*, *b*, 178 *e*.

(3) KÜHNEL, *Miniaturmalerei*, p. 9. ARNOLD, *Painting*, p. 95 et suiv. WIET, *Un dessin*, p. 226 (consulter ses références). Comp. et opposer STRZYGOWSKI, *Asien*, p. 287.

(4) Exemples : *Survey*, V, pl. 642, 643 *a*, 648, 657 *b*, 659 *a*.

(5) DE JERPHANION, *Miniatures*, p. 48.

(6) MILLET, *Recherches*, fig. 448.

un antécédent, aux Xe-XIe siècles, dans la nouvelle église de Toqale Kilissé en Cappadoce[1]. A remonter plus haut, les têtes de saints portent le nimbe sur une fiole syrienne du VIe siècle et en sont dépourvues sur un calice, un vase et une patène de la même provenance et de la même époque[2]. J'ai déjà cité ce phénix nimbé sur une mosaïque du Ve siècle, à Antioche.

Quant aux cercles rouge et bleu bordant les nimbes, ils se montrent déjà sur le *Raboulensis*, à maintes reprises[3]. Dans les anciennes églises de Cappadoce, les nimbes sont également cerclés de diverses couleurs[4]. Dans le *Syriaque 559* de la Vaticane apparaissent des cernes rouges[5].

Les Rouleaux. — On en reconnaît un, déployé, mais portant des inscriptions, dans le *Ḥarīrī-Schefer*[6]. Mais c'est surtout les manuscrits chrétiens qui sont, dès le VIe siècle, riches en rouleaux. Ils y figurent tantôt repliés, serrés dans les mains comme celui tenu par le préfet, tantôt développés à l'instar de celui de l'évêque[7]. Toutefois, mis en regard du livre, le rouleau, précise le P. de Jerphanion, « évoque l'idée d'une plus haute antiquité[8] ». N'ai-je pas déjà signalé le caractère archaïsant de notre miniature?

Les Vêtements. — Il va sans dire que notre miniaturiste a peint des vêtements appartenant à son époque. Cet anachronisme est commun dans la peinture musulmane de Bagdad[9], tout comme dans celle du Quattrocento, et n'est en fait qu'un legs de l'art syrien où les scènes bibliques se laissent situer dans un décor contemporain[10]. Toutefois, l'anachronisme ne jure pas ici. J'ai rappelé, dans l'*Interprétation*, les

(1) DE JERPHANION, *Voix des monuments*, II, 306 (parcourir tout le passage sur le nimbe).

(2) DIEHL, *Un nouveau trésor*, pl. 20, 26, 30, p. 120.

(3) F^os 11 *a* et *b*, 12, 13 *a* et *b*, 14 *a*, 14 *b* : cf. MACLER, p. 90, 91, 92, 93.

(4) Exemple, l'église de Qeledjlar : DE JERPHANION, *Églises rupestres*, texte, I, 236.

(5) DE JERPHANION, *Miniatures*, p. 94.

(6) BLOCHET, *Peintures*, fig. 3 ; IDEM, *Mus. Painting*, pl. 12 *a*.

(7) Manuscrits syriaques : *Raboul.* : STRZYGOWSKI, *Art chrétien*, pl. 9. Paris, B. N., *syr. 341*, VIIe-VIIIe s. : OMONT, *Peintures de l'Ancien Testament*, pl. 7, 8. IDEM, *Peintures d'un évangéliaire syriaque*, pl. 16 (1), p. 207, pl. 17. BUCHTHAL, *Painting of the Syr. Jacobites*, pl. 18 (1). DE JERPHANION, *Miniatures*, pl. A, 11 (25), 23 (46). — Manuscrits coptes : *Copte 13* : MILLET, *Recherches*, fig. 159. Mus. copte, *biblique 94* : SIMAIKA, *Catalogue*, pl. 29. — Manuscrits et mosaïques byzantins : SCHLUMBERGER, *L'épopée byzantine*, I, 105, 165, 525, III, 313, 397. IDEM, *Un empereur byzantin*, p. 181, 285. DIEHL, *Manuel*, I, 525. EBERSOLT, *La miniature byzantine*, pl. 58, 60, 61.

(8) DE JERPHANION, *Voix des Monuments*, II, 307.

(9) Par exemple, les divers exemplaires illustrés de *Kalilah wa Dimnah* (*Fables* de Bidpay).

(10) Cf. BRÉHIER, *Trésors*, p. 182.

anciennes robes du Yémen, riches et fascinantes. Muḥammad et le préfet en portent des dérivés irakiens sans doute [1]. En revanche, la soutane de l'évêque, à la teinte plate, au ton austère, bien qu'agrémentée de brassards d'or (ces brassards étant comme une « estampille » bagdadienne), produit un contraste à la fois heureux et légitime. Ainsi, tout en s'écartant de l'exactitude chronologique, le miniaturiste dispose l'imagination du spectateur aux impressions dont il la veut frapper : Il n'a point péché réellement contre le « costume », puisqu'il a réussi à évoquer une tranche du passé.

Je m'attarde au vêtement de l'évêque. Il est d'une valeur inestimable. Grâce à lui — à côté du verso de la miniature qui détermine le sujet, confirmé par la représentation du drame — on a un indice évident que l'image reproduit l'épisode de l'*Épreuve* [2]. En effet, on ne peut douter de la qualité du personnage. Voici à la planche IX *b* un évêque d'origine syrienne et de rite maronite, le célèbre polygraphe Djirmānus Farḥāt, né à Alep en 1670, sacré évêque en 1725, mort en 1732 [3]. Il est coiffé, tout comme l'évêque de Nadjrān, d'un turban de forme ronde, appelé de nos jours *aṭ-ṭābiyyah* الطابية par les Maronites. Sous ce turban, se trouve un capuce. Ses deux côtés apparaissent sur le portrait de Farḥāt. Un seul côté en est visible le long de la nuque de l'évêque de Nadjrān ; l'autre côté est caché par la joue droite. La soutane, *al-qunbāz* القنباز, cependant, a varié au cours des âges.

La coiffure de Farḥāt était déjà en usage au début du XVIIe siècle, d'après les plus anciens portraits d'évêques syro-maronites [4]. Elle se conserva jusqu'au siècle dernier [5], pour devenir plus légère et moins haute, ainsi qu'elle se présente aujourd'hui. Avec de faibles écarts, cette coiffure, en somme un turban, est propre à tous les évêques syriens : jacobites, chaldéens et maronites [6].

(1) Sur les précieux tissus d'Irak vers la fin de l'époque abbasside, consulter : SERJEANT, *Material for a History of Islamic Textile up to the Mongol Conquest,* in *Ars Islamica,* IX (1942), p. 80-93. Pour les noms des riches vêtements, cf. DOZY, *Dictionnaire détaillé des noms de vêtements chez les Arabes,* Amsterdam 1845, p. 133 et suiv., 220, 356 ; y ajouter les lexiques techniques et dictionnaires parus depuis lors, surtout : IBN SĪDAH, *Al-Mukhkhaṣṣaṣ,* Le Caire 1315, IV, 34-96.

(2) Opposer cet évêque au moine vêtu d'une capuche, sans turban, dans le *Syriaque 559* de la Vaticane (DE JERPHANION, *Miniatures,* pl. 14).

(3) D'après une photographie d'un portrait de l'époque, conservé à l'Hospice des Maronites, à Rome. Document déjà publié.

(4) Cf. J. Kh. GHĀNIM, *Album de la confrérie Saint Maron* (texte arabe : برنامج أخوية القديس مارون), Beyrouth 1903, II, p. 300, 324 (les figures).

(5) IDEM, p. 252.

(6) Communication de Monseigneur Francīs Ayyūb, évêque maronite du diocèse de Chypre.

La coiffure du Prophète et du préfet semble appartenir à un personnage de distinction dans les peintures bagdadiennes, à un prince ou bien à un gouverneur. On en a ici deux exemples (pl. XI et V *a*) [1].

Il est superflu de citer des répliques des bottes molles portées par le Prophète et le préfet. Elles sont très répandues. Quant aux brassards, ils le sont encore davantage.

D. — L'ORNEMENT :
LE BANC, LES DRAPERIES, LE CADRE.

La sobriété du tableau a déjà été relevée. Cependant, il est inconcevable qu'une œuvre arabe-musulmane du XIIIe siècle soit tout à fait nue. Si l'accessoire est négligé et le paysage banni, la décoration apparaît avec goût, sans être une surcharge. Entreprise pour elle-même, elle se trouve reléguée hors de l'image ; c'est le cadre avec ses deux bandeaux. Quand on lui assigne l'agrément suggestif comme fin, elle s'insinue dans le tableau, gagne le banc et les vêtements sans cette précipitation ni cet envahissement qu'on observe dans des manuscrits postérieurs, tel que le *Galien* de Vienne [2]. Ce dernier manuscrit, justement en considération de son ornement assez souvent prétentieux, doit être placé dans la seconde moitié du XIIIe siècle, non dans la première.

Le Banc. — Le Prophète est assis sur un banc, sans dais, sans colonnades, sans portique [3]. Un seul motif décore le banc : deux S affrontés. Ce motif, au IXe siècle,

(1) Aussi : 1° Le *Kitāb al-Bayṭarah,* Le Caire, Bibl. ég., *Khalīl Āghā, 8 ṭibb,* daté 605/1209, en regorge : cf. TAYMŪR et ḤASSAN, *Taṣwīr,* pl. 14, fig. 43 ; pl. 15, fig. 47 (je ne puis renvoyer à R. FROEHNER, *Die Pferdeheilkunde...,* inaccessible ; voir BUCHTHAL, KURZ et ETTINGHAUSEN, *Supplem. Notes,* p. 150, n° 24). — 2° *Dioscoride* (*Matière médicale*), diverses collections publiques et privées d'Europe et d'Amérique, daté 621/1224 (pour ce manuscrit voir l'excellente étude, citée *infra,* de Buchthal) : MARTIN, II, pl. 14 ; KÜHNEL, *Miniaturmalerei,* pl. 6 ; DE LOREY, *L'École de Bagdad,* fig. 10 ; BUCHTHAL, *Early Isl. Miniatures,* fig. 4. — 3° *Galien,* Vienne, Bibl. nat. *A. F. 10,* 2e moitié du XIIIe siècle : MARTIN, II, pl. 13 ; *Islamic Book,* pl. 31 ; *Survey,* V, 813.

(2) *Survey,* V, pl. 812, 813.

(3) On les voit dans d'autres manuscrits : le *Ḥarīrī 6094* de Paris, le *Ḥarīrī* de Leningrad, le *Ḥarīrī-Schefer,* le *Kalīlah wa Dimnah 3465* de Paris. La place pourtant ne manque pas à ce point ; elle manque certes dans la miniature du IVe volume (pl. XI). Cette simplicité architecturale aux côtés d'un décor plus ou moins étendu se retrouve dans le *Syriaque 559* de la Vaticane (DE JERPHANION, *Miniatures,* p. 24). Ces deux tendances s'accouplent dans les vieux manuscrits chrétiens d'Orient.

illustre les vêtements à Sāmarrā [1], orne les arcs de la mosquée d'Ibn Ṭūlūn [2], enrichit des panneaux de bois égyptiens [3]. L'an 1010, il se montre sur une porte sculptée au nom du calife fatimide al-Ḥākim [4]. L'époque de la miniature l'a connu : le voici sur un couronnement de porte dans une miniature du *Ḥarīrī* de Leningrad (pl. V *b*), publiée par Kühnel [5], et sur un bol polychrome de Sultanabad daté 1227 [6]. Il a touché la peinture chrétienne ; le *puits* de la *Samaritaine* (pl. IX *c*) en est couvert.

Les Draperies. — Le peintre, soucieux de la « couleur locale », n'a pas décoré la soutane indigo de l'évêque. Cette teinte plate se voit sur les premières miniatures de Bagdad [7]. En revanche, la robe du préfet est rehaussée de rinceaux d'or tachetés de bleu de cobalt pâle. Cette décoration fastueuse, avec diverses couleurs, est répandue [8]. Outre les miniatures, elle agrémente les poteries de Rhagès, Saveh et Kashan, offrant de faibles variantes [9]. Ces rinceaux, accompagnant le beau cortège d'ornement arabe, s'enfoncent dans les œuvres chrétiennes. S'ils n'embellissent pas les robes, ils garnissent les tentures, les meubles et enrichissent les vignettes des évangéliaires, des lectionnaires et autres écrits. Je me contente de soumettre à la planche XXII *a, b* deux exemples tirés d'un manuscrit copte-arabe de l'an 1249 [10].

La tunique de l'ange de droite est semée de pois qui figurent sur les céramiques de Rhagès [11].

La robe du Prophète n'est pas décorée [12]. L'artiste l'a couverte de plis tumultueux en forme de vermiculures. Son procédé est le refouillement. Aussi, ces plis, comme creusés dans l'étoffe, la tourmentent, en ayant l'air de la damasser ou de la ramager. D'où cette apparence décorative, donnant l'illusion de la richesse, grâce au tracé en or soutenu d'une raie rouge indien - vermillon sur un fond bleu outremer.

(1) Herzfeld, *Samarra,* pl. 40 (11).

(2) Creswell, *Architecture,* II, pl. 103 *b,* 4e rangée.

(3) Pauty, *Bois sculptés,* pl. 15 (n° 8368).

(4) Idem, pl. 22, 25.

(5) Kühnel, *Miniaturmalerei,* pl. 11.

(6) *Survey,* V, pl. 773 *b.* — Plus tard, en 1354, en Égypte, sur les brassards de deux personnages du *Traité* illustré d'al-Djazarī : Martin, I, pl. 1, 2.

(7) 1° *Aghānī,* Bibl. ég., IIe et IVe vol. — 2° *Ḥarīrī-Schefer* : Schlumberger, *L'épopée byzantine,* I, 677 ; de Lorey, *Le miroir de Bagdad,* fig. 2 (le 2e personnage monté, à gauche).

(8) Exemples, *Ḥarīrī-Schefer :* de Lorey, *Le miroir de Bagdad,* fig. 2 (la 2e femme à droite, registre supérieur de droite). Rice, *Paris Exhibition,* fig. 6 *g.* — Ḥarīrī, Bodl., *Marsh 458 :* Arnold, *Painting,* pl. 12 *b.*

(9) *Survey,* V, pl. 634 *b,* 646 *b,* 659 *b,* 687, 722 *c.*

(10) Musée copte, *biblique 94,* f° 3 *b* et f° 4 *a.* La vignette est inédite. La miniature à quatre compartiments a été publiée par Georg, *Streifzüge,* fig. 34. Elle y est absolument indistincte. Elle est éditée ici d'après une photographie nouvelle.

(11) Wiet, *Une peinture,* p. 113, note 3, fournit là-dessus une bibliographie abondante.

(12) Valable pour l'écharpe.

Cette robe a des répliques dans le *Ḥarīrī-Schefer* de l'an 1237 [1] et le *Galien* de Vienne [2], Il n'est pas indifférent de noter que la fluctuation des eaux a été parfois rendue dans le même goût. Une scène du *Ḥarīrī-Schefer* offre là un beau spécimen (fig. 20) [3]. Fait plus curieux encore : les vermiculures serviront à interpréter le tronc d'un arbre agrémentant une séance du même *Ḥarīrī* (fig. 21) [4].

L'École de Bagdad se distingue par la plicature. Il serait hors de propos de m'étendre là-dessus. Je souligne, en passant, que les artistes bagdadiens ont en gros disposé les

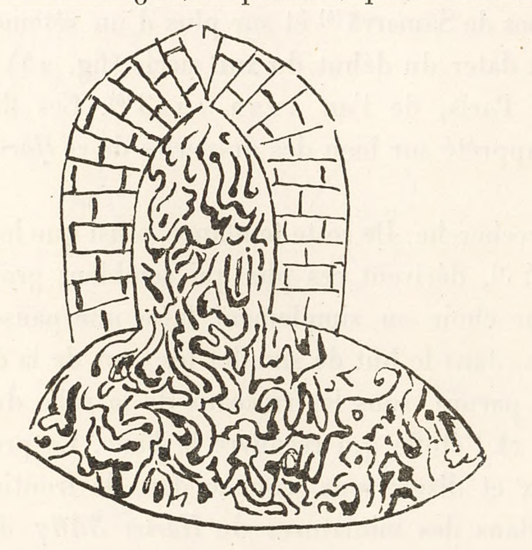


Fig. 20.

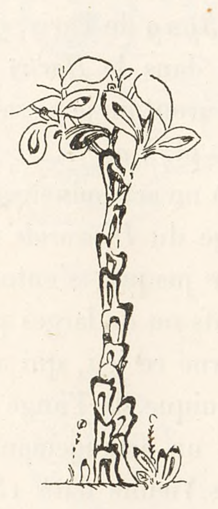


Fig. 21.

plis de deux manières, quand ils ne présentaient pas des étoffes planes, telle la robe de l'évêque (comp. pl. XXIII *f*) ou bien des robes plus ou moins couvertes de dessins géométriques et de figures florales ou animales [5].

(1) Blochet, *Mus. Painting,* pl. 26. *Arts de l'Iran,* pl. 8 *a* (le personnage debout au milieu du registre inférieur). *Ibid.,* pl. 12 *a* (le deuxième personnage assis à gauche). Kühnel, *Die Bagdader Malerschule,* fig. 4 (le personnage à l'extrémité droite du registre supérieur).

(2) *Survey,* V, 812 *a* (le médecin, à cheval).

(3) D'après de Lorey, *Le miroir de Bagdad,* fig. 7 ; aussi in *Arts de l'Iran,* pl. 7 *a.*

(4) D'après Blochet, *Mus. Painting,* pl. 26.

(5) Exemples : *Ḥarīrī,* Paris, *arabe 6094 :* Buchthal, *Hellenistic Miniatures,* fig. 22 (le cadi) ; *Dioscoride* de l'an 1224 : Buchthal, *Early Isl. Miniatures,* fig. 23, 28 et 8. L'agrément de la broderie ou du brochage se substitue alors à la décoration réalisée par le rendu des plis. Cette tendance remonte à la pratique assyrienne : « Pour mieux rendre sensible la richesse des broderies des costumes, l'artiste (sculpteur) a, de parti pris, supprimé les plis... » (Contenau, *Manuel,* III, 1188, cf. I, fig. 81).

La première manière respire l'aisance et le naturel. On la voit, par exemple, sur le *Kalīlah wa Dimnah 3465* de Paris, qu'on peut placer au premier quart du XIIIe siècle (fig. 22)[1]. Elle est parfois schématique (fig. 23)[2]. Cette manière est dans la ligne de la facture classique. Sans doute transmise, dès l'époque de Sāmarrā[3], ou plus tôt, par les peintres chrétiens de la Syro-Mésopotamie, elle ne pouvait toujours satisfaire l'enlumineur arabe-musulman. Sous son pinceau fantaisiste, elle eut tôt fait d'imiter les flots onduleux, parfois écumeux, ceux-là qui sont répandus sur les robes des deux fameuses danseuses de Sāmarrā[4] et sur plus d'un vêtement dans le *Ḥarīrī 3929* de Paris, qu'on peut dater du début du XIIIe siècle (fig. 24)[5], aussi bien que dans le *Ḥarīrī 6094* de Paris, de l'an 1222-1223[6]. Ces flots, par ailleurs, auront un je ne sais quoi d'apprêté sur bien des draperies de ce *Ḥarīrī 6094* (fig. 25 = pl. V *a*)[7].

C'est là un acheminement vers la recherche. De cette tendance, ainsi que le suggère une image du *Dioscoride* daté 1224[8], dérivent ces plis qui semblent grouiller et tournoyer jusqu'à s'entortiller pour choir ou simplement faire une pause sur de gros points ou de larges petits traits, dans le but de simuler les yeux de la draperie. On discerne ce jeu, qui aspire à la parure, sous les rinceaux de la robe du préfet, sur la tunique de l'ange de droite et l'étoffe qui recouvre le banc. Ce procédé se figera en un arrangement laborieux et disgracieux, comme dans le frontispice du *Ḥarīrī* de Vienne daté 1334[9] et dans des miniatures du *Ḥarīrī 3467* de Paris, du milieu du XIVe siècle (fig. 26)[10].

La seconde manière est proprement décorative. Délibérément, elle convertit les plis en motifs d'ornement. C'est le cas de la robe du Prophète. Elle est vermiculée, ai-je déjà dit. Un autre motif : la robe du cadi de Tabriz (fig. 2) évoque les tissus écaillés.

[1] D'après BLOCHET, *Mus. Painting*, pl. 13. Voir aussi BUCHTHAL, *Hellenistic Miniatures*, plusieurs figures.

[2] *Ḥarīrī-Schefer* : D'après DE LOREY, *Le miroir de Bagdad*, fig. 2.

[3] HERZFELD, *Samarra*, pl. 19.

[4] *Ibid.*, pl. 2 ; ETTINGHAUSEN, *Reconstruction*, fig. 1.

[5] D'après BLOCHET, *Mus. Painting*, pl. 7. Autres exemples : *Ibid.*, pl. 3, 5, 6, 8. Pour ce manuscrit daté 1180 à 1200 par Blochet, voir *Arts de l'Iran*, p. 118, n° 3, où il est placé au 2e quart du XIIIe s. Également visibles dans le *Traité* d'al-Djazarī de l'an 1354 : MARTIN, I, pl. 2 ; BLOCHET, *Mus. Painting*, pl. 38.

[6] BLOCHET, *Enluminures*, pl. 4 *b*. BUCHTHAL, *op. cit.*, plusieurs figures.

[7] D'après DE LOREY, *Le miroir de Bagdad*, fig. 1.

[8] BUCHTHAL, *Early Isl. Miniatures*, fig. 30 (le personnage à gauche).

[9] Cf. ci-dessus, p. 28, note 4.

[10] D'après BLOCHET, *Enluminures*, 8 *b*. Exemples : *ibid.*, 8 *a*, 9 *b*. *Arts de l'Iran*, pl. 12 *b*. Cf. *ibid.* pour rectifier la date proposée par Blochet.

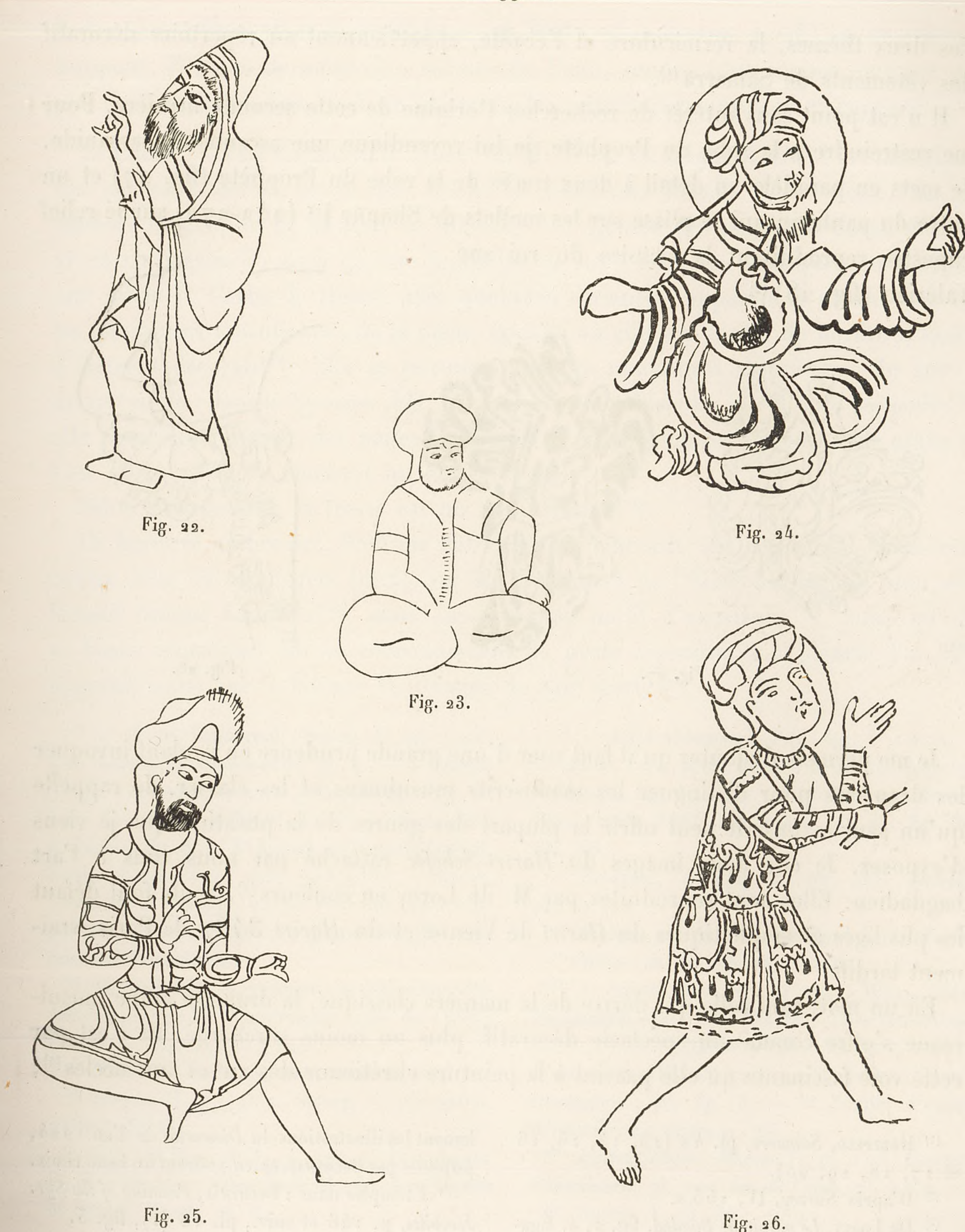


Fig. 22.

Fig. 23.

Fig. 24.

Fig. 25.

Fig. 26.

Ces deux thèmes, la vermiculure et l'écaille, appartiennent au répertoire décoratif des vêtements de Sāmarrā [1].

Il n'est point sans intérêt de rechercher l'origine de cette seconde manière. Pour me restreindre à la robe du Prophète, je lui revendique une ascendance sassanide. Je mets en parallèle un détail à deux tracés de la robe du Prophète (fig. 27) et un autre du pantalon qui se plisse sur les mollets de Shāpūr Ier (242-272) sur le relief rupestre reproduisant la victoire du roi sur Valérien (fig. 28) [2].

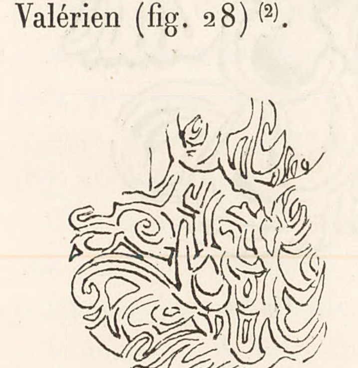



Fig. 27.



Fig. 28.

Je me permets d'ajouter qu'il faut user d'une grande prudence en voulant invoquer les draperies pour distinguer les manuscrits musulmans et les classer. Je rappelle qu'un seul manuscrit peut offrir la plupart des genres de la plicature que je viens d'exposer. Je cite deux images du *Ḥarīrī-Schefer* rattaché par nous tous à l'art bagdadien. Elles sont reproduites par M. de Lorey en couleurs [3]. Seuls font défaut les plis figés et emphatiques du *Ḥarīrī* de Vienne et du *Ḥarīrī 3467* de Paris, vraiment tardifs.

En un mot, sauf celle qui dérive de la manière classique, la draperie arabe musulmane s'offre comme un spectacle décoratif, plus ou moins surchargé. Et c'est par cette voie fascinante qu'elle parvint à la peinture chrétienne des XIIe et XIIIe siècles [4];

(1) Herzfeld, *Samarra,* pl. 42 (13, 14, 15, 16 et 17, 18, 19, 20).

(2) D'après *Survey,* IV, 155 *a.*

(3) De Lorey, *Le miroir de Bagdad,* fig. 2, 3. Également les illustrations du *Dioscoride* de l'an 1224, publiées par Buchthal, *op. cit.,* offrent un beau choix.

(4) Exemples dans : Buchthal, *Painting of the Syr. Jacobites,* p. 146 et suiv., pl. 13 (1), fig. 5.

le dessin de l'*Évangile arabe de l'Enfance* (pl. VIII *b,* cf. ci-dessus, p. 26) est un exemple frappant. Il en va de même des remous de l'eau, rendus tout comme certains plis par l'artiste bagdadien [1] et qu'imiteront les miniaturistes syriens et coptes [2].

Le Cadre. — « Le thème de la tresse, dit M. Wiet, est fréquent dans l'art musulman des premiers siècles, quels que soient les matériaux (dessin du Xe siècle, du XIe, faïences archaïques et fronton de mihrab) [3]. » Ajoutez des pages de Coran des IXe, XIe et XIIe siècles [4], ainsi qu'une bouteille en verre émaillée, fabriquée en Syrie au XIIIe siècle [5]. Certes la tresse, avec quelques variantes, apparaît là autant que sur les miniatures musulmanes de la même époque où elle sert tantôt de bordure, tantôt d'élément décoratif [6]. Elle se retrouve dans les miniatures chrétiennes du XIIIe et du XIVe siècle : dans le *Syriaque Add. 7170* du British Museum, elle décore des jarres [7]; elle court tout autour des pages liminaires d'un magnifique tétraévangile arabe de l'an 1340-1341 [8], conservé au Musée copte.

Selon Strzygowski, la tresse est un motif iranien [9].

La bordure arabesque, fleurons entrelacés de rinceaux, est répandue. On la rencontre, avec de très légers écarts, sur les miniatures de l'École de Bagdad, non seulement comme bandeau [10], mais aussi comme motif d'ornement [11], ainsi qu'elle se laisse remarquer sur ce couronnement de porte reproduit à la planche V *b.* Elle apparaît aussi sur la faïence de Rhagès du XIIIe siècle [12].

(1) 1° *Ḥarīrī,* Leningrad : Schulz, II, pl. 7 *a, b,* 9 *b;* Kühnel, *Miniaturmalerei,* pl. 7. — 2° *Ḥarīrī-Schefer :* de Lorey, *Le miroir de Bagdad,* fig. 6, 7, 8; Idem, *Les séances de Ḥarīrī,* fig. 3, 7; Rice, *Paris Exhibition,* fig. 8. — 3° *Kalīlah wa Dimnah,* Oxford, Bodl., *Pococke 400,* daté 755/1354 : Binyon, Wilkinson et Gray, pl. 4, etc. Pour une étude plus poussée, on confrontera les genres des plis avec ceux des fluctuations.

(2) *Syriaque 559,* B. vaticane : de Jerphanion, *Miniatures,* pl. 7 (13). Tétraévangile copte de 1663 : Hyvernat, *Album,* pl. 47 (2).

(3) Wiet, *Un dessin,* p. 224, notes 1, 2, 3.

(4) Schulz, II, pl. 93 *a. Survey,* V, pl. 926 *b,* 928 *a,* 930 *d.*

(5) Glück et Diez, pl. 31, p. 574, n° 430; Lamm, II, pl. 158, n° 2; *Meisterwerke,* II, pl. 167; Taymūr et Ḥassan, *Taṣwīr,* pl. 8.

(6) 1° *Kitāb al-bayṭarah,* Bibl. ég., f° 1 *a, b.* — 2° *Ḥarīrī,* Paris, *arabe 6094 :* Buchthal, *Hellenistic Miniatures,* fig. 8, 37. — 3° *Kalīlah wa Dimnah,* Paris, *arabe 3465 :* Buchthal, *op. cit.,* fig. 34, 36, 38.

(7) Buchthal, *Painting of the Syr. Jacobites,* pl. 22 (1).

(8) *Biblique 90 :* Simaika, *Catalogue,* I, pl. 18, 20.

(9) Millet, in *Art chrétien,* p. XXXI.

(10) 1° *Aghānī,* Bibl. ég., IIe vol. : Mousa, *Islâm. Buchmalereï,* pl. 17; Holter, *Galen-Handschrift,* pl. 6 (1). — 2° *Ḥarīrī-Schefer :* Prisse d'Avesnes, *L'art arabe,* III, pl. 177. — 3° *Ḥarīrī,* Vienne, frontispice : ici, fig. 3. — 4° Feuille d'album d'Istamboul : *supra,* p. 28.

(11) *Ḥarīrī-Schefer :* Martin, II, pl. 11 *b;* Blochet, *Enluminures,* pl. 10; *Arts de l'Iran,* pl. 12 *a.*

(12) *Survey,* V, pl. 662, 670 *a.*

L'on sait que le traitement de ce thème, essentiellement arabe, séduisit les ornemanistes chrétiens. Le voici qui embellit deux manuscrits syriaques de l'âge de notre miniature, l'*Add. 7170* du British Museum [1] et le *Syriaque 559* de la Vaticane [2], ici comme bandeau, là comme motif. Il sert aussi d'encadrement à ces pages liminaires de l'évangéliaire arabe de l'an 1340-1341 [3].

E. — CONCLUSION.

Bref, autant que nos connaissances actuelles le permettent, l'ornement, dans notre miniature, est le lot du génie arabe musulman tourné vers l'interprétation idéale de la nature; il a pu s'assimiler, en chemin, telle tendance iranienne. Les vêtements sont pris sur le vif. Les nimbes, d'un usage universel, se montrent toutefois conformes à ceux des peintures chrétiennes. A celles-ci également appartiennent les rouleaux. Les deux palmes qui se croisent ont une saveur héraldique perse, alors que l'épée du Prophète est figurée autrement que sur les reliefs et pièces d'argenterie sassanides. Les anges et l'écharpe triomphale ne sont ensemble qu'un legs de l'Antiquité. Le type des personnages est manifestement sémitique. Quant à la scène, elle baigne dans un climat profondément musulman, d'où sa sincérité intense. Par un mysticisme s'insérant avec bonheur dans un vigoureux réalisme, par sa pathétique gravité et sa structure hostile à la symétrie, l'image se détourne franchement de la ligne iranienne pour se réclamer de l'art chrétien, celui de la Syro-Mésopotamie non celui de Byzance : Tradition indigène féconde. Voilà l'objet de notre prochain chapitre.

(1) BUCHTHAL, *Painting of the Syr. Jacobites,* fig. 5. — (2) DE JERPHANION, *Miniatures,* pl. 1. — (3) SIMAIKA, *Catalogue,* pl. 18, 20.

CHAPITRE IV.

TRADITION PICTURALE RELIGIEUSE.

L'origine de la peinture arabe musulmane demeure, en grande partie, dans l'ombre [1]. Elle est loin de se trouver élucidée par la venue d'un seul document, qui la rend plus complexe en y ajoutant une face nouvelle : le caractère religieux. Les pages qui suivent s'appliquent à dévoiler une source de lumière.

Thomas Arnold considère que l'hostilité affichée à l'égard de la figuration التصوير par les canonistes, forts de certaines paroles mises dans la bouche du prophète, a entravé la naissance de toute tradition dans la peinture religieuse [2].

Or cette miniature, traitée avec une délicate maîtrise, révèle une tradition picturale nullement hésitante, tradition apte à faire jaillir de nouvelles sources de dévotion, à prodiguer un aliment mystique aux âmes les plus recueillies, grâce à cette angoisse supérieure qu'elle fixe avec enthousiasme et sincérité.

Comment cette tradition est-elle née? D'où provient-elle? Ce sont là deux questions qui se posent pour la première fois quant à la peinture pré-persane.

C'est répondre trop à la hâte que d'invoquer, d'emblée, l'une des deux sources dont découlent, aux yeux d'Arnold, les premières miniatures religieuses du cycle persan. Ces deux sources seraient la peinture monastique de Byzance et l'imagerie manichéenne [3].

(1) Cf. ARNOLD, *Book Painting,* p. 1809. KÜHNEL, *History of Miniature Painting,* p. 1829. BUCHTHAL, *Hellenistic Miniatures.* ETTINGHAUSEN, *Reconstruction,* p. 123 et suiv. — Pour la complexité de ses sources artistiques, voir BUCHTHAL, *Early Isl. Miniatures,* p. 28-35.

(2) ARNOLD, *Painting,* p. 91 et suiv.

(3) ARNOLD, *Survivals,* p. 19 et suiv., 20-23. IDEM, *Painting,* p. 99 et suiv. IDEM, *O. and N. Testaments,*

La question appelle un examen plus attentif :

Les analogies de certaines œuvres de l'École de Bagdad avec des manuscrits chrétiens, syriaques, arabes et coptes du XIIe et du XIIIe siècle ont été relevées par Blochet [1], Arnold [2], M. Buchthal [3] et le P. de Jerphanion [4]. Qu'on veuille y joindre les parallèles que j'ai établis, plus haut, entre notre miniature et l'image de la *Samaritaine au puits* du manuscrit *Add. 7170* du British Museum, puis celle de l'*Évangile arabe de l'Enfance* où deux juifs s'entretiennent avec Hérode : Corrélation de style, affinités iconographiques.

Il faut croire que les monastères d'Orient, à une époque assez éloignée, encore indéterminée, ont transmis aux ateliers arabes, pour un certain genre de composition, une formule issue de l'illustration des textes ou des versions de l'Ancien et du Nouveau Testament, tels que le codex *Rossanensis* et le *Raboulensis* que nous avons déjà cités [5]. En revanche, de ces ateliers les monastères reçurent dès le XIIe siècle, surtout au XIIIe et au XIVe, des procédés musulmans : traitement de la draperie, du paysage, ainsi que de multiples motifs d'ornement : cadre et décor. L'évangéliaire, *syriaque 559* de la Vaticane, publié et magistralement étudié par le P. de Jerphanion, offre un exemple éloquent de ces pénétrations mutuelles. D'autres exemples ont été brièvement signalés au cours du chapitre précédent.

On a voulu trouver dans les affinités iconographiques une preuve de l'influence byzantine sur la peinture arabe d'Irak, de Syrie ou d'Égypte, à travers ces manuscrits chrétiens [6]. Pareille déduction laisse dans l'ombre l'ascendance de ces manuscrits dont la tradition vivace joua, dès le VIe siècle, et même avant, un rôle prépondérant

p. 14-16. — Dans la recherche d'une tradition iconographique religieuse, l'art perse ne peut entrer en ligne. Dès l'époque achéménide, « l'architecture ne pouvant servir au culte, n'eut d'autre destination que le service de la monarchie » (Grousset, I, 104). Plus tard, le traitement des sujets mazdéens n'a été que fragile ; il n'a instauré aucune manière propre. Les monuments sassanides consacrés au culte en font foi (cf. *Survey*, I, 734 et suiv.). Rappelons enfin la remarque d'Ammien Marcellin rapportée par Christensen, p. 389 : « Les peintures et les sculptures de ce peuple ne représentent que toutes sortes de tueries et de guerres. »

(1) Blochet, *Enluminures*, p. 8, 52. Idem, *Peintures*, p. 9 et suiv., 60 et suiv.

(2) Arnold, *Painting*, p. 58 et suiv., pl. 8, 9. Idem, *O. and N. Testaments*, p. 7, 12, 13, pl. 1, 2.

(3) Buchthal, *Painting of the Syr. Jacobites*. Idem, *Hellenistic Miniatures*.

(4) De Jerphanion, *L'influence musulmane*, p. 493-509. Idem, *Miniatures*, p. 44 et suiv.

(5) Sur la possession de pareils exemplaires par les églises orientales, cf. Omont, *Peintures de l'Ancien Testament*, p. 85.

(6) Depuis Blochet, *Peintures de manuscrits arabes à types byzantins*, in *Revue archéologique*, 1907, I, p. 193-223.

dans la formation de l'art même de Byzance. On s'accorde à reconnaître ce rôle aujourd'hui, après les lumineuses *Recherches* de Millet (1916), grâce aussi à de récentes découvertes [1]. Ce qui nous invite à reviser certaines affirmations excessives, parfois toutes faites. Tel thème que l'on pense rattacher à un modèle byzantin dérive en fait, totalement ou partiellement, des anciens monuments syro-mésopotamiens. On ne peut en effet négliger une tradition locale, entretenue par les chrétiens autochtones et réapparaissant avec une fraîche saveur dans les images arabes. Cette tradition se différencie de celle qu'a notée Arnold ; elle est en outre plus profonde, plus opérante [2].

Les manuscrits musulmans les plus lointains témoignent d'une technique consommée et d'un art épanoui. Avec « ses ressources particulières et ses conceptions propres » [3], la miniature de Bagdad est, quand nous la retrouvons, à son apogée. Formée depuis un temps assez long, ainsi que nous le suggèrent avec force des fragments de la poterie fatimide du XIe et du XIIe siècle, ingénieusement signalés par M. Ettinghausen [4],

(1) Diehl, *Manuel*, I, 16 et suiv., 24-59 ; 55-57, II, 744, 746 (consulter ses sources, surtout Strzygowski). Réau, p. 33, 41-43 (consulter sa bibliographie, p. 44, 62). — Ajouter : Muñoz, *L'art byzantin à l'Exposition de Grotta-ferrata*, Rome 1906, p. 75-96, surtout p. 83-85. Breasted, *Peintures d'époque romaine dans le désert de Syrie* (avec *Note additionnelle* par Cumont), in *Syria*, III (1922), p. 190, 211. De Jerphanion, *Le rôle de la Syrie et de l'Asie Mineure dans la formation de l'iconographie chrétienne*, in *Mélanges de la Fac. orient.*, VIII, 5 (Beyrouth 1922) ; réimprimé : Idem, *Voix des monuments*, I, chap. x, p. 201-246. Dalton, *East Christ. Art*, p. 7-10, 30 et suiv., 273 et suiv. Diehl, *L'art chrétien primitif*, p. 17 et suiv., surtout p. 20. Strzygowski, *Art chrétien*, p. 73 et suiv., 81, 93, 110, 111, 122, 184, 191 et suiv. Dussaud, *Les monuments syriens à l'Exposition d'art byzantin*, in *Syria*, XII (1931), p. 314. Morey, *Early Christ. Art*, p. 102-126, 127-155. — Après la découverte de la chapelle de Doura-Europos en 1931-1932, voir Baur, *Christ. Chapel*, par exemple p. 265, 280. Aubert, *Transformation de l'art chrétien* (d'après le compte rendu de Dussaud).

(2) Aux côtés d'une influence dominante de l'iconographie monastique byzantine, Arnold a entrevu, dans les manuscrits tardifs des églises d'Orient, la présence d'un certain « art séculaire » qui se reflète dans des œuvres profanes de l'École de Bagdad. Mais il ne définit pas cet art ; il n'en remonte pas le cours non plus, bien qu'il lui assigne, d'un bond, une double provenance : La Perse et la Mésopotamie. De surcroît, venant à désigner les éléments indigènes (qu'il qualifie d'accessoires) introduits par les jacobites et les nestoriens dans leurs peintures procédant de la manière antique, éléments qui gagnent les miniatures arabes du XIIIe siècle, Arnold signale les types des personnages, tels ceux assis à l'orientale, ainsi que les détails d'ornement et les dessins qui illustrent les vêtements (Arnold, *O. and N. Testaments*, p. 7, 12-13 ; cf. Idem, *Pictorial Art*, p. 596-597). Or, sauf les types qui sont syro-mésopotamiens, ces éléments-là sont des apports musulmans ainsi qu'il a été montré plus haut (cf. de Jerphanion *Miniatures*, p. 42-62) et non un héritage national commun. La similitude ici provient des affinités d'ateliers où domine la facture musulmane pour le traitement des accessoires. Quant à la tradition que je propose, elle est à la base même de l'iconographie.

(3) De Lorey, in *Arts de l'Iran*, p. 109.

(4) Ettinghausen, *Reconstruction*, p. 122, fig. 26-29.

elle n'en est plus à imiter ou même à emprunter. Pour l'époque qui nous intéresse, les différentes empreintes sont définitivement épurées par un goût d'une vigueur nerveuse. On ne peut donc parler d'influence; ce sont des infiltrations possibles, des contaminations accidentelles qu'on peut considérer. Dans les premières décades du XIIIe siècle, la miniature bagdadienne a plus de verdeur, de liberté et de résistance que son aînée, la peinture chrétienne d'Orient. Celle-ci, vieille de plusieurs siècles, par-dessus tout répétant inlassablement les mêmes thèmes fixés par les anciens iconographes, était davantage susceptible d'accueillir aux XIIe et XIIIe siècles [1], avec plus ou moins d'entrain, l'art nouveau de Constantinople. Témoins de cette supériorité, les procédés et motifs d'ornement arabes qui surgissent dans nombre d'évangéliaires et lectionnaires orientaux.

Pour discerner la tradition locale, il faut remonter à la source, retrouver la formule initiale. Ainsi, l'on découvre la filiation réelle en dépit des intrusions et des altérations. Ce n'est donc point aux tardifs monuments chrétiens d'Orient que je me reporterai, mais bien aux monuments lointains de la Syrie païenne et chrétienne, allant de l'aurore de notre ère, et parfois de plus haut, jusqu'au XIe siècle, au XIIe et même au XIIIe, période à laquelle la tendance byzantine s'insinue puis s'insère dans bien des œuvres orientales. Mais lorsque, dans ces œuvres postérieures, la tradition se perpétue, maintenant les droits de la vieille iconographie en face de la réaction byzantine [2], je n'hésite pas à les invoquer.

Pour ce faire, deux genres de miniatures musulmanes s'offrent à l'étude : les profanes et les religieuses. Or, tandis que les premières ne manquent pas, nous n'avons des secondes que la nôtre. Cependant une discussion de la thèse d'Arnold s'étendra à des peintures musulmanes post-bagdadiennes. Elle est rejetée, afin de ne point encombrer ce chapitre, à la fin de l'ouvrage (voir *Appendice*).

Il y a lieu d'envisager par-dessus tout une inspiration nationale, découlant de l'art de la Syrie et des pays avoisinants : Palestine, Mésopotamie, puis Asie Mineure et Égypte. Que l'on veuille bien consulter la planche XXIII. Sont groupées là six femmes qui se lamentent. N'est-on pas saisi pas une identité de sentiment et de forme qui

[1] MILLET, *Recherches*, p. 561 : vers 1200 et au delà, la conception hellénistique de Byzance s'accentue dans les mss. syriaques et coptes. Ajouter le *Syr*. 559 B. vaticane, étudié par de Jerphanion.

[2] MILLET, *Recherches*, p. 561. Cf. DE JERPHANION, *Voix des monuments*, I, 233.

s'impose au cours de dix-sept siècles ? La première femme est sculptée en haut relief sur l'un des panneaux en marbre du célèbre « Sarcophage des pleureuses » découvert à Sidon, en Phénicie [1]. « Purement grec par sa forme extérieure, ce sarcophage est pourtant oriental par le sens de ses représentations. Le cortège funèbre est d'un caractère sémite. » [2] Ce monument, confirme M. Contenau, rappelle par bien des détails « sa destination orientale; le cortège funèbre... est de Syrie » [3]. La deuxième femme, c'est Marie dans la scène de la *Crucifixion* du *Raboulensis* enluminé en Mésopotamie l'an 586 [4]. La troisième, c'est également Marie dans la même scène, peinte au VIIIe siècle à l'église Sainte-Marie-Antique, à Rome [5]. A cette époque, les moines syriens, « chassés par l'invasion arabe, vinrent en foule s'établir à Rome et y apportèrent leur iconographie » [6]. C'étaient eux qui desservaient Sainte-Marie-Antique où le Christ crucifié, portant le *colobium* — longue tunique sans manches — atteste l'origine orientale de cette fresque [7]; sans compter que les proportions massives, la facture pareille à celles des fresques de Baouît et la majorité écrasante des saints d'Antioche trahissent l'ascendance syrienne des décorations [8]. La quatrième femme est une myrophore, debout derrière Marie, également dans une *Crucifixion* peinte à Tchareqle Kilissé, en Cappadoce, dans la deuxième moitié du XIe siècle [9]. La cinquième est une sainte femme figurant dans une *Descente de Croix* sur un reliquaire byzantin, en argent doré, du XIIe siècle [10]. Enfin, la dernière fait partie d'un groupe de témoins et de plaignants, en présence d'un cadi, dans une miniature bagdadienne décorant le *Kalīlah wa Dimnah 3465* de Paris que l'on peut placer au premier quart du XIIIe siècle [11]. Cette femme « poussant des cris perçants et gémissant » صرخت وولولت s'en va accuser faussement son mari de lui avoir mutilé le nez [12].

Il ressort de cette succession d'images — toutes déjà publiées — que le prototype, fort vieux, en est syrien. Par pudeur, ou bien par respect, les mains seront couvertes dans les scènes évangéliques; elles le demeureront dans la miniature musulmane.

[1] D'après le *Guide illustré des sculptures grecques, romaines et byzantines, Musées d'Istanbul*, Istamboul 1935, pl. 11.

[2] *Ibid.*, p. 37 et suiv.

[3] CONTENAU, *Manuel*, III, 1488.

[4] D'après TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, I, fig. 91.

[5] D'après MÂLE, *L'art relig. du XIIe siècle*, fig. 66.

[6] *Ibid.*, p. 80.

[7] DE JERPHANION, *Voix des monuments*, I, 163. Cf. MILLET, *Recherches*, p. 593, 596.

[8] DE GRÜNEISEN, *S.-M.-Antique*, p. 352, 496.

[9] D'après DE JERPHANION, *Églises rupestres*, album, II, pl. 127 (1); texte p. 464 (aussi 389 et suiv.).

[10] D'après DUTHUIT et VOLBACH, *Art byzantin*, Paris 1933, pl. 66.

[11] D'après BUCHTHAL, *Hellenistic Miniatures*, fig. 28.

[12] Cf. *Kalīlah wa Dimnah*, publié par Shaykhū, 2e éd., Beyrouth 1923, p. 67.

Byzance imite, sans s'aviser de modifier l'attitude de la sainte femme du reliquaire ni celle de la myrophore de Tchareqle Kilissé, bien que sa nouvelle manière soit manifeste dans cette église à colonnes. La persistance de cette image prouve que la Syrie, prise dans une acception large, traduit ainsi l'expression de la douleur féminine.

Il est peu probable que le moine Raboula (ou un autre) ait copié, en 586, tel panneau du «Sarcophage des pleureuses» ou un modèle quelconque semblable, de l'époque païenne. La rencontre n'est pas non plus fortuite. Elle est le résultat d'une impulsion instinctive. Et si les décorateurs de Sainte-Marie-Antique, de Tchareqle Kilissé et du reliquaire byzantin ont répété un motif répandu et imposé, le miniaturiste du manuscrit arabe a pu ne faire aucun emprunt. A son tour, dépositaire fidèle d'une conception ancestrale, il a rendu la douleur féminine en s'inspirant du spectacle quotidien de la vie sémitique. Quoi qu'il en soit, voilà un thème qui offre une évidente filiation iconographique. On en discerne la souche syrienne païenne.

L'art de la Syro-Mésopotamie, encore païen, manifestait au premier siècle de notre ère, un caractère «individuel et local» dans les peintures exécutées par des artistes autochtones [1], à Doura-Europos, dans le désert de Syrie, à mi-chemin entre Alep et Bagdad. Car bien qu'ayant su absorber des motifs iraniens heureusement combinés avec d'autres grecs [2], cet art conserva ses traditions nationales [3].

A interroger les peintures de Doura nous y reconnaissons une nouvelle source de l'iconographie musulmane [4] :

Je reproduis à la planche XXIV *a* une fresque du temple des dieux palmyréniens, publiée et décrite par Cumont [5]. C'est une scène pastorale. Sa date oscille entre

[1] Cumont, *Fouilles,* p. 145. Cf. Rostovtzeff, *Dura-Europos,* p. 78 et suiv., 130.

[2] Millet, in *Art chrétien,* p. xlviii.

[3] Cumont, *Fouilles,* p. 163. Rostovtzeff, *Dura-Europos,* p. 78.

[4] Il ne me semble pas qu'on s'étonnera de voir une miniature entrer ici en relation avec une fresque ou une peinture murale. L'on sait que dans l'art chrétien d'Orient les deux factures se sont compénétrées quant au traitement, s'inspirant des mêmes pensées. Les miniatures arabes ressortissant à la méthode archaïsante révèlent, à leur tour, ainsi que je l'ai déjà signalé, par la composition et le dessin, les principes de la peinture monumentale. Il serait en effet aisé de rapprocher telle décoration de la Chapelle Palatine, tel tableau de Sāmarrā ou d'ailleurs d'une enluminure bagdadienne. De la possibilité de cette compénétration, le merveilleux Quattrocento nous procure une preuve éclatante: Fra Angelico au couvent de San Marco, Benozzo Gozzoli à l'oratoire des Médicis n'étaient que des enlumineurs s'engageant victorieusement dans la peinture à fresque.

[5] Cumont, *Fouilles,* album, pl. 48 (2) : dessin d'après un calque pris sur l'original par Cumont; texte p. 84-89.

l'an 164 et 250 ap. J.-C. J'y trouve le modèle d'une miniature arabe de l'an 1222-1223, publiée par M. Buchthal. Elle illustre une scène du *Ḥarīrī 6094* de Paris (50e *Séance*) et appartient au groupe archaïque de Bagdad (pl. XXIV *b*) [1].

Abū Zayd y harangue des gens de Baṣrah. Les gestes des personnages varient d'une représentation à l'autre, le sujet étant différent. Dans le tableau païen, le jeune homme assis, dans une attitude d'abattement ou de méditation, est silencieux. Ce sont les trois personnages debout, des pâtres, qui expriment par des gestes larges leur étonnement ou leur jubilation. Dans l'image arabe, c'est Abū Zayd qui parle; les autres l'écoutent, têtes et mains indiquant l'intérêt qu'ils portent au discours. C'est surtout dans la disposition des masses que la miniature arabe offre une curieuse ressemblance avec la fresque de Doura. Un indice certain de descendance est la façon dont s'isole le personnage assis. La forme du rocher est presque identique dans les deux représentations, cependant que près de dix siècles les séparent. Quel est donc le chaînon intermédiaire? En étudiant la scène pastorale de Doura, Millet, avec une rare maîtrise, y découvre le prototype de l'*Annonce aux Bergers* du cycle évangélique [2]. A nous limiter à la Cappadoce qui «reproduit les anciens modèles syriens [3]» et dont les plus anciennes peintures sont les plus semblables aux monuments palestiniens [4], nous retrouvons, maintes fois, le berger assis à l'écart, sur un rocher : c'est le berger musicien [5]. Dans les églises plus récentes, imprégnées du goût byzantin, ce berger est conservé; mais ce «vieux motif oriental acquiert la souplesse des images hellénistiques» [6]. En voici un spécimen à la planche XXV *d*, publié par le P. de Jerphanion [7]. Il est de Qaranleq Kilissé, du xie siècle. La présence de ce berger musicien, devenu gracieux, démontre que «l'empreinte cappadocienne n'est pas entièrement effacée» [8].

L'image arabe dérive du tableau païen dont les éléments essentiels maintenus par les œuvres chrétiennes de provenance orientale, citées par Millet, reproduisent l'*Annonce aux Bergers* (ou toute autre scène inspirée d'un modèle similaire). Les liens qui rattachent notre image aux monuments syriens, et plus spécialement cappadociens, sont attestés par une ressemblance étonnante qu'offrent les visages barbus de ses personnages

[1] D'après Buchthal, *Hellenistic Miniatures,* fig. 3.

[2] Millet, *Scène pastorale,* p. 142-151.

[3] Millet, *Recherches,* p. 101.

[4] De Jerphanion, *Voix des monuments,* I, 179. Cf. I, 221, II, 255-262.

[5] De Jerphanion, *Églises rupestres,* album, pl. 31 (5), 34 (1), 35 (3), etc.; texte, p. 101, 116, 130. Cf. Cumont, *Fouilles,* p. 484.

[6] Millet, *Recherches,* 114-116, fig. 59-61. Cf. *ibid.,* p. 129 et suiv. : le berger musicien remonte à la Palestine.

[7] *Voix des monuments,* II, pl. 16 (2).

[8] *Ibid.,* I, 233.

avec ceux d'une décoration du commencement du xe siècle à l'ancienne église de Toqale Kilissé, indemne des influences byzantines (pl. XXV *c*). Cette peinture archaïque, publiée par le P. de Jerphanion [1], reproduit la scène de la *Multiplication des pains* [2]. Un autre indice de cette parenté est le traitement du rocher par le même procédé que dans cette miniature du *Copte 13* de la Bibliothèque nationale de Paris (pl. XX). Ce manuscrit copte, qu'on retrouvera en *Appendice*, préserve la tradition séculaire de l'Orient en reproduisant ses anciens motifs [3].

Je m'éloigne ainsi de la thèse de M. Buchthal. Pour démontrer que le répertoire autant que le style du *Ḥarīrī 6094* de Paris procèdent directement de la peinture byzantine, M. Buchthal nous engage, sans plus, à comparer cette même image arabe à une miniature d'un manuscrit grec du IXe siècle, traduisant le thème de *Job dans l'adversité* (pl. XXV *a*) [4]. A mon avis, cette miniature byzantine s'écarte de notre image par la facture, la conception et le décor. Elle ne présente pas le modelé qu'on remarque dans l'image arabe et la peinture de Toqale Kilissé. En outre, sans compter que la distribution des masses s'y trouve dans une proportion autre, le contact entre Job et ses amis fait défaut, car aucune parole n'est échangée entre eux selon l'Ancien Testament. Ainsi, l'isolement de Job se distingue foncièrement d'avec celui d'Abū Zayd et aussi du berger assis de Doura. Cette distinction est accentuée par le choix du décor : Job se montre sur un tas de cendres (selon l'Ancien Testament) ou sur toute autre misérable couche, et non pas sur un rocher comme à Doura et en Cappadoce, comme aussi dans l'image arabe. Cette miniature byzantine nous ramène, par ailleurs, à l'ancien art chrétien d'Orient. Voici une peinture publiée par Omont, décorant un manuscrit syriaque du VIIe ou du VIIIe siècle, du VIe selon Nordenfalk [5] (pl. XXV *b*) [6]. On y voit Job, couvert de nombreuses pustules, étendu sur un fumier; plus loin, sa femme assise à terre, et en face de lui ses trois amis. Le prototype de cette peinture, qu'on ne peut négliger en invoquant la miniature byzantine, doit être recherché en

[1] *Églises rupestres,* album, pl. 36 (4); texte, p. 278-279.

[2] Pour une autre ressemblance de têtes non moins frappante, comparer une miniature du *Kalīlah wa Dimnah 3465* de Paris (Blochet, *Mus. Painting,* pl. 13) avec une peinture archaïque du xe siècle en Cappadoce (De Jerphanion, *Églises rupestres,* album, pl. 65).

[3] Cf. Millet, *Recherches,* p. 561, aussi p. XII. Voir *Appendice*.

[4] Rome, B. vaticane, *grec 749 :* d'après Buchthal, *Hellenistic Miniatures,* fig. 4; texte, p. 126-127. Ettinghausen, *Reconstruction,* p. 122, songe aussi pour les têtes musulmanes à un prototype « hellénistique et byzantin ».

[5] Buchthal et Kurz, *Hand List,* n° 60.

[6] D'après Omont, *Peintures de l'Ancien Testament,* pl. 6 (5); cf. texte, p. 92 et suiv.

Orient, très probablement sur « ce sol même (à Doura), nous dit Millet, où l'une des écoles de l'Orient sémitique a pris naissance et d'où l'iconographie chrétienne a tiré les modèles, les idées qui l'ont conduite à la gravité théologique du moyen âge » [1].

Voilà que nous avons démêlé un courant sémitique dans la peinture complexe de l'École de Bagdad. On le reconnaîtra dans les scènes animées. Par contre, le courant iranien domine lorsque le tableau se raidit à l'instar de l'image du IVe volume d'*al-Aghānī,* opposée dans le précédent chapitre à notre miniature. Tournons-nous maintenant vers celle-ci afin de la situer dans la ligne d'une tradition locale, strictement religieuse cette fois :

Les tendances indigènes, qui se déploient à Doura-Europos, ont été recueillies, stimulées et dressées en face de l'art gréco-romain par l'Église naturellement hostile à la culture classique païenne [2]. Elles recouvrent ainsi leur dignité pour animer un art devenu franchement chrétien, « éloigné de l'hellénisme, initié à un idéal plus sévère et plus émouvant » [3], indépendant de Rome, affirmant, grâce à « une véritable création d'une portée considérable » [4], son « originalité », sa « fécondité » et sa « vitalité », tant avant qu'après l'islam [5].

C'est à cette formule syrienne chrétienne que ressortit, à mon sens, notre miniature. En effet, elle s'apparente étroitement par son « esprit » aux peintures découvertes, il y a quinze ans, dans la chapelle chrétienne de Doura-Europos qu'on peut dater avec certitude du deuxième quart du IIIe siècle [6], soit avant l'apparition de la *maniera*

[1] Millet, *Scène pastorale,* p. 151. Cette « iconographie nouvelle s'imposera à Byzance qui la reprendra avec plus de moyens et avec un goût plus raffiné » (Aubert, *Transformation de l'art chrétien*). Sur la tradition de Doura encore païenne dans l'iconographie chrétienne d'Occident, voir : Breasted, *Forerunners,* p. 8, 19, 73, 79. Cumont, *Fouilles,* p. 156-164.

[2] Cumont, *Fouilles,* p. 163. Breasted, *Forerunners,* p. 73. Cf. de Vogüé, *Syrie centrale...,* Paris 1867-1877, I, *Introduction.* Diehl, *Manuel,* I, 16, 25 et suiv. Idem, *La peinture byzantine,* Paris 1933, p. 16. L'*Orient oder Rom* de Strzygowski m'est demeuré inaccessible.

[3] Millet, *Scène pastorale,* p. 151, cf. 144-145.

[4] Aubert, *Transformation de l'art chrétien ;* opposer à la dernière opinion de Strzygowski, *Art chrétien,* p. 173 : « la Syrie terre de transit »; cependant, à la page 96, Strzygowski reconnaît à la Syrie des types particuliers, des costumes et des représentations, avec l'avènement du christianisme. Il faut dire que l'opinion de Strzygowski n'était pas alors éclairée par les toutes récentes découvertes de Doura.

[5] Baur, *Christ. Chapel,* p. 282. Creswell, *Architecture,* I, 164 et suiv. De Lorey, *L'hellénisme et l'Orient dans les mosaïques de la mosquée des Omayyades,* in *Ars Islamica,* I, 1 (1934), p. 45.

[6] Baur, *Chapelle chrétienne,* p. 75, 78. Idem, *Christ. Chapel,* p. 274, 277, 281. Rostovtzeff, *Dura-Europos,* p. 130.

bizantina et, à tout le moins, avant l'éclosion de l'imagerie manichéenne. Ces peintures reproduisant des thèmes bibliques ont été examinées *de visu* et analysées par M. Baur. En voici, d'après lui, les traits distinctifs qui valent, à se rappeler ce qui a été dit plus haut [1], pour notre miniature : « asymétrie de la composition, style narratif, sentiment dramatique fondé sur le réalisme » [2]. Un quatrième trait, fort important, est relevé par M. Rostovtzeff dans l'une des peintures : des visages « pleins d'ardeur et de spiritualité »; signe de la foi [3].

On n'ignore pas que ces thèmes-là furent propagés, par la suite, grâce aux mosaïques des églises palestiniennes, aux miniatures, ampoules, encensoirs, bracelets, tissus d'Antioche ou de Damas, etc. Ainsi, la formule syrienne, ou syro-mésopotamienne, en pleine évolution, pénétra dans le monde monastique de l'Égypte et de l'Asie mineure [4], dès avant l'islam, supplantant la formule hellénistique.

De nouveau, d'après ces mosaïques, reproduites sur les fameuses ampoules d'argent de Monza, et les illustrations des manuscrits syriaques et coptes du VIe au XIIIe siècle, Mâle découvre ces traits dont s'accommode notre miniature : impression de vérité; accent local; caractère de grandeur, de solennité dans la représentation de la scène; art passionné et dramatique dont l'élan s'oppose à la retenue de l'art grec; enfin ce type de Syrien respirant la force virile et la majesté (accordé à Jésus; à Muhammad, dans notre miniature) [5]. Dalton note que l'art syrien est « strongly dramatic and intense » [6]. Millet signale un dernier trait : l'art syrien fait renaître l'expression de la foi; c'est le mysticisme oriental auquel viendront s'initier les Romains désenchantés [7].

(1) *Analogies* (*la scène*).

(2) BAUR, *Chapelle chrétienne*, p. 69, 76; *Christ. Chapel*, p. 260, 265, 268, 277, 281. Cf. RÉAU, p. 40.

(3) ROSTOVTZEFF, *Dura-Europos*, p. 132. Cette vie intérieure, cet enthousiasme religieux se trouvaient déjà dans les peintures païennes : *Ibid.*, p. 83. Ce même enthousiasme est visible, à une époque plus reculée, sur une stèle funéraire phénicienne où figure un prêtre en prière : ROSTOVTZEFF, *A History of the Ancient World*, pl. 89 (2), cf. p. 390.

(4) MÂLE, *L'art relig. du XIIe siècle*, p. 53 et suiv. MOREY, *Early Christ. Art*, p. 81 et suiv., 120. STRZYGOWSKI, *Art chrétien*, p. 174. VOLBACH et KÜHNEL, *Late Antique, Coptic and Islamic Textiles of Egypt*, Londres 1926, p. VII. DE JERPHANION, *Voix des monuments*, I, 221. MILLET, *Recherches*, p. 101. Cf. RÉAU, p. 41. BAUR, *Chapelle chrétienne*, p. 75; *Christ. Chapel*, p. 277, on trouvera dans cette très suggestive étude (en anglais) des rapprochements de la peinture de la chapelle de Doura-Europos avec les documents iconographiques chrétiens d'Orient.

(5) MÂLE, *op. cit.*, p. 54 et suiv., 59. Depuis lors, nous avons aussi les ampoules de Bobbio, des pièces d'argenterie. Pour les sources de l'art syro-mésopotamien chrétien des premiers siècles, voir DE JERPHANION, *Voix des monuments*, II, 203-204. BAUR, *Christ. Chapel*, p. 285-288, donne une bibliographie abondante; aussi MOREY, *Early Christ. Art*, p. 102-126.

(6) DALTON, *East Christ. Art*, p. 8.

(7) MILLET, in *Art chrétien*, p. XLVIII.

Diehl, analysant les anciennes pièces d'argenterie syrienne à la lumière d'autres documents iconographiques du VIe siècle, reconnaît dans la formule syrienne des signes qui se manifestent dans notre miniature : « une vérité matérielle et morale, le goût du portrait, les types graves et sévères, la recherche de l'expression vraie des figures, le goût des représentations historiques » [1]. Bréhier, en présence de ces trésors-là, avait déjà souligné le souci de vérité qui distingue la formule syrienne, un souci constant aussi bien dans la ressemblance physique et morale que dans les accessoires; d'où ces scènes du passé situées sans crainte dans un décor contemporain. Or, nous l'avons vu, cet anachronisme est probant sur notre image; probante également la sincérité des gestes et des intentions [2].

Enfin, citant Millet, j'ai déjà relié notre miniature au codex *Rossanensis* du VIe siècle, pour la sobriété du décor, en analysant la scène, et pour cette fusion d'une tournure mystique et d'un spectacle réaliste.

A quitter le VIe siècle pour une période plus proche de notre document, nous retrouvons dans les peintures archaïques de la Cappadoce, issues de la rédaction syrienne, le prolongement de la plupart de ces caractéristiques : goût pour la vie « rendue par l'intensité de l'expression dans le regard, par la vigueur ou la précision du geste, et cela pouvait s'allier avec des poses immobiles » [3]; « caractère dramatique de l'ensemble » [4]; rupture de la composition symétrique chère à la tradition hellénistique [5]; « dans les scènes réduites aux personnages essentiels, pour ainsi dire pas de décor » [6], alors que celles où se présente un fait historique (pareil au nôtre) les accessoires sont bannis [7].

Ainsi, le rôle de la peinture chrétienne, exécutée par des autochtones en Syrie et en Mésopotamie, dans la genèse de l'enluminure arabe, doit dépasser le cadre des œuvres laïques, pour s'étendre aux œuvres religieuses.

Comment expliquer la présence de cette tradition syrienne chrétienne? Arnold a

(1) DIEHL, *L'École artistique d'Antioche et les trésors d'argenterie syrienne*, in *Syria*, II (1921), p. 89. Cf. IDEM, *Un nouveau trésor*, p. 120, 122 : « recherche ardente de la vérité, goût du réalisme »; puis IDEM, *L'art chrétien primitif*, p. 20 : « Dans la représentation des personnages et les épisodes de l'histoire sacrée, la formule syrienne est réaliste, dramatique, plus historique que symbolique. »

(2) BRÉHIER, *Trésors*, p. 182, 184 et suiv.

(3) DE JERPHANION, *Églises rupestres*, texte, I, 380; cf. I, 106.

(4) *Ibid.*, I, 105.

(5) *Ibid.*, I, 227.

(6) *Ibid.*, I, 288.

(7) DE JERPHANION, *Miniatures*, p. 31.

une remarque judicieuse : les enlumineurs des manuscrits de l'École de Bagdad ont été des chrétiens attachés à leur religion ou bien convertis à l'islamisme depuis un temps plus ou moins long [1]. A mon sens, le transfert de cette tradition d'une communauté à l'autre ne fut pas aussi mécanique, pour ainsi dire. Il faut tenir compte d'une inclination artistique déterminée, chez les non-chrétiens sémites.

Pour la plupart Arabes et Araméens arabisés, les premiers peintres et amateurs de peinture de la Syrie et de l'Irak se trouvaient foncièrement disposés à adhérer à la manière picturale des Églises d'Orient. Ils y trouvaient l'expression de leurs sentiments intimes, la formule de leurs intentions obscures; elle parlait à leur âme.

En présence d'un thème essentiellement arabe, le peintre, sans devoir nécessairement copier des motifs de descendance chrétienne, ni s'en saisir brutalement pour les façonner avec plus ou moins de compétence, pouvait réaliser sa pensée conformément au type sémitique et fixer sa vision dans les limites de la pratique syro-mésopotamienne. L'œuvre est ainsi conçue et rendue grâce à une inspiration interne, soit qu'elle plonge ses racines dans le fonds psychologique commun : la femme éplorée du *Kalīlah wa Dimnah 3465* de Paris le montre clairement, soit qu'elle découle d'une réminiscence inconsciente, ou même consciente, en tout cas légitime car les motifs ressuscités ou directement empruntés conviennent au goût du peintre et s'installent commodément au sein de son répertoire : témoin l'image du *Ḥarīrī 6094* où Abū Zayd s'isole sur un rocher.

Quant à l'amateur, il est mû par son tempérament ethnique, lorsqu'il se laisse ravir par des œuvres sans doute parfaites. Les mosaïques et peintures décorant les églises [2] et les monastères [3], avant et surtout après l'islam [4], sont en tête de ces

(1) Arnold, *O. and N. Testaments,* p. 14.

(2) Cf. *ibid.*, p. 5-9. — Creswell, *Architecture,* I, 154-167, rapporte de nombreux témoignages. Aux témoignages arabes des IIIe/IXe et IVe/Xe siècles, ajouter les allusions et remarques d'al-Djāḥiẓ, *al-Ḥayawān,* nlle édition, Le Caire 1357, I, 55-58 (en partie traduites par Arnold, in *Survey,* III, 1817 et suiv); al-Iṣṭakhrī, *Masālik al-mamālik,* Leyde 1927, p. 60; enfin certaines sources de Ḥabīb Zayyāt, *infra,* et de Ph. de Tarrāzī, *'Aṣr as-Suryān adh-dhahabī,* Beyrouth 1946, p. 50-58. Pour les peintures reproduisant des scènes du Nouveau et de l'Ancien Testament, exécutées dans la première moitié du Ve/XIe siècle et décorant une église sans pareille à Jérusalem, voir *Sefer-Nameh* par Nasir-i-Khosrau, trad. Schefer, Paris 1881, p. 106-108. De magnifiques images dans une église de la même cité, desservie au XIVe siècle par des moines géorgiens : 'Umarī, *Masālik,* I, 339.

(3) Ḥabīb Zayyāt, *Notices et Extraits des manuscrits orientaux : Dayr Ṣalībā bi-Dimashq,* in *al-Mashriq,* XXXV (1937), p. 26. Idem, *ad-Diyārāt an-naṣrāniyyah fī'l-islām,* in *ibid.*, XXXVI (1938), p. 304-307.

(4) Pour les mosaïstes « syriens », voir Creswell, *Architecture,* I, 155 : « Everything leads us to believe that there also existed in Syria a school of mosaicists. » Il faut aller plus loin aujourd'hui et rejeter comme une fable plutôt une bonne partie de la participation des mosaïstes byzantins à la construction et à la décoration des mosquées. L'érudit arabe moderne Ḥabīb Zayyāt a bien mis en lumière que les artistes étaient des Syriens de rite grec: *al-Fusayfisā'*... الفسيفساء وصناعته قديماً عند الروم الملكيين in *al-Mashriq,* XXXV (1937), p. 339-352. Sur la « conception locale » dans les mosaïques d'Antioche, cf. Morey, *Early Christ. Art,* p. 30. Pour la mosaïque transportée de Syrie en Perse par Khusraw Ier, voir Christensen, p. 386 ; ajouter la découverte de Ghirshman dans le site de Shāpūr (*supra,* p. 23, note 4).

œuvres. Leurs thèmes et figures éblouissaient califes, poètes et esthètes musulmans, lesquels ne se lassaient pas de fréquenter les couvents [1]. Nous avons là-dessus une foule de témoignages littéraires :

Voici le début d'un charmant quatrain du commencement du IIIe/IXe siècle :

فَتَنَتْنا صورةٌ فى بيعةٍ   فَتَنَ اللهُ الذى صوّرها [2]

Dans une église, une image nous a séduits; puisse Dieu éprouver celui qui l'a peinte!

C'était là le prolongement, non l'écho, d'un vieil enthousiasme. On connaît cette comparaison revenant plus d'une fois dans la très ancienne poésie : « belle comme une image d'église » [3]. L'une des romances d'ad-Daḥmān, un chanteur du IIe siècle, réputé pour sa piété, comptait ce vers amoureux du poète al-Aḥwaṣ (m. 105/723) :

كأنّ لُبْنَى صَبِيرُ غاديةٍ   أو دُميةٌ زُيّنت بها البِيَعُ [4]

Lubnā paraît tel un nuage blanc qui, lentement, à l'aurore, s'amoncelle; Lubnā évoque l'icone dont se pare l'église [5].

Des scènes strictement chrétiennes allèrent jusqu'à embellir des résidences musulmanes [6].

Cet enthousiasme n'a point été particulier aux grands raffinés. Je me contente d'invoquer un témoignage remontant à l'époque de notre miniature : « Il est à Bagdad

(1) Ces œuvres chrétiennes, malgré certaines persécutions et destructions, n'eurent point le triste sort des peintures manichéennes (voir *Appendice*).

(2) 'Umarī, *Masālik,* I, 272.

(3) Cf. Lammens, *L'attitude de l'Islam primitif en face des arts figurés,* in *Journal asiatique,* sept.-oct. 1915, p. 11.

(4) *Aghānī,* éd. D. K., IV, 414 ; VI, 24.

(5) Le mot دُمية ne veut point dire, exclusivement, « statue », comme on le pense communément; c'est l'image en général : cf. *Lisān al-'Arab,* XVIII, 297.

(6) A Sāmarrā, outre le « prêtre » du palais *al-Djawsaq* (pl. XXXI *b*), une église comprenant une série de moines était admirablement représentée dans le palais *al-Mukhtār* d'al-Mutawakkil (m. 247/861) : Yāqūt, IV, 440 ; cf. Arnold, *Painting,* 31 ; Hautecœur et Wiet, I, 178.

une église consacrée au rite jacobite..., nous dit le géographe Yāqūt (m. 625/1228), elle est visitée مقصودة pour les magnifiques tableaux et les chefs-d'œuvre qu'elle renferme [1] ». Pour nous restreindre à la région syro-mésopotamienne, plus d'une église, en territoire syrien, possédait d'aussi prestigieuses peintures : L'église de Marie, à Damas, appartenant aux Melkites, contenait, selon le voyageur Ibn Djubayr (m. 614/1217), des images qui « confondent l'esprit et fascinent la vue [2] ». Près de Damas, au couvent de Murrān, se montrait « un tableau saisissant par ses intentions subtiles », nous confie Yāqūt [3]. Celui-ci nous apprend enfin qu'il y avait dans un couvent près de Ḥimṣ (Emesse) bien des merveilles, entre autres des bas-reliefs où figuraient les prophètes, aussi une peinture murale représentant la Vierge debout : « Le regard de la Vierge poursuit celui qui la contemple où qu'il se place [4] » (on songe à la Joconde).

Formule syro-mésopotamienne, d'inspiration locale, pleinement élaborée, avec tout ce qu'elle comporte de vestiges hellénistiques, de pénétrations iraniennes — survivances ou importations — et d'éléments directeurs chrétiens; captée, avivée, nuancée par le génie arabe, renouvelée aux sources fraîches et fécondes de la foi mahométane, enrichie de thèmes tirés de la vie du Prophète, plus ou moins orientée par l'exégèse, enfin s'opposant en mesure de sa vitalité à la manière byzantine; voilà le fondement de l'iconographie religieuse proprement musulmane de l'École arabe dite de Bagdad.

C'est à la lumière de cette donnée que les toutes premières miniatures persanes, où perce encore le style bagdadien, gagneront à être étudiées, lorsqu'elles reproduisent des scènes purement islamiques telle que la *Mubāhalah* de l'an 1307 (pl. VII *a*). On devra alors considérer les accessoires autant que les détails de technique empruntés de l'art extrême-oriental et distinguer les tentatives souvent hésitantes de la tendance persane fraîche venue. Quand les miniatures illustrent des récits de l'Ancien et du Nouveau Testament, ou des épisodes islamiques ayant leurs équivalents dans les *Écritures*, les modèles chrétiens d'Orient, malgré les emprunts et les tentatives, transparaîtront avec plus ou moins d'évidence (voir *Appendice*).

(1) Yāqūt, II, 663.
(2) Ibn Djubayr, *Riḥlah*, Le Caire 1908, p. 263.
(3) Yāqūt, II, 699 ; cf. 'Umarī, *Masālik*, I, 353.
(4) Yāqūt, II, 645 et suiv. Pour d'autres images « merveilleuses », voir Idem, II, 663, 686-688, 699, 700 ; 'Umarī, *Masālik*, I, 302.

APPENDICE.

PRÉSENCE ET SURVIE DE L'ICONOGRAPHIE CHRÉTIENNE D'ORIENT DANS LES PREMIÈRES MINIATURES RELIGIEUSES DU CYCLE PERSAN.

Je propose deux exemples, savoir deux thèmes évangéliques, traités par l'enlumineur du manuscrit arabe d'*al-Āthār al-bāqiyah* [1]. Cet exemplaire daté de l'an 707/1307-1308 a été décoré en Perse. On s'accorde néanmoins à retrouver dans ses peintures bien des caractéristiques de la manière bagdadienne. J'en ai eu la preuve après en avoir examiné une copie microfilmée [2].

Le *Baptême de Jésus* est le premier de ces deux thèmes (pl. XXVI *a*). Publiant cette miniature, Arnold, sans produire un modèle quelconque, la rattachait à l'imagerie des Manichéens, persuadé qu'elle n'avait rien de commun avec l'iconographie chrétienne [3]. Huit ans plus tard, il corrigea son opinion s'exprimant ainsi: "The artistic provenance of this picture is very uncertain, and until we know more about the pictorial art of this early period..., it can be only a matter of speculation" [4]. Entre-temps, il avait affirmé ceci : "Similarly, no other Muhammadan representation of the Baptism of Jesus is known except that in al-Āthār al-Bāqiyah, and though other Christian subjects in this volume suggest that the painter had some knowledge of earlier Christian art, he has treated the Baptism in a manner peculiar to himself..." [5].

(1) Pour la bibliographie de ce manuscrit, voir *supra*, p. 1, note 4.
(2) Conservée dans la bibliothèque du docteur Sāmī Ḥaddād, à Beyrouth. D'après cette copie sont reproduites ici les deux miniatures musulmanes qu'on rencontrera.
(3) Arnold, *Survivals*, pl. 17, p. 22 : « picture that entirely lacks any of the features of the tradition of Christian art. »
(4) Arnold, *O. and N. Testaments*, p. 35-36, pl. 16.
(5) Arnold, *Painting*, p. 100-101.

Pour ma part, je n'hésite point à revendiquer cette miniature musulmane pour l'ancien art chrétien des régions syro-mésopotamiennes. Voici une peinture connue, d'un tétraévangile copte calligraphié à Damiette en 1179-1180 (pl. XXVI *b*) [1]. Nous avons déjà vu que ce manuscrit (*Copte 13* de la Bibliothèque nationale de Paris) préserve la tradition séculaire de l'Orient en reproduisant ses anciens motifs [2]. D'ailleurs la scène du baptême y présente les éléments essentiels de l'ancien type syrien, définitivement exposé par Millet [3].

On sera sans doute surpris de constater des similitudes réelles : à gauche, Jean-Baptiste, barbu, incliné vers Jésus et drapé dans un ample manteau ; Jésus, les cheveux longs et portant barbe [4] ; la ligne de la nappe d'eau transparente du Jourdain ; les plantes semées sur les deux rives [5] ; enfin, la colombe, ailes étendues, figurant l'Esprit de Dieu qui descend sur la tête de Jésus.

Aux côtés de ces similitudes apparaissent des dissemblances. Les deux anges ainsi que la main divine sont omises dans la miniature musulmane. En outre, Jésus est vêtu à partir de la ceinture au lieu de cacher sa nudité avec la main.

L'absence des deux anges paraît être une anomalie. Rien n'est moins vrai, car le texte évangélique ne mentionne pas leur présence, ni ne la laisse soupçonner d'aucune façon. Ce n'est qu'avec l'amplification de la scène par les artistes chrétiens que surgissent les anges [6]. Voilà qui explique leur omission sur des monuments très anciens, où pourtant une place s'offre pour les recevoir, tels que des ivoires issus d'un archétype oriental [7], une miniature syrienne de l'évangéliaire d'Etchmiadzin du VIe siècle [8], une autre du *Raboulensis* [9]. C'est là une vieille tradition qui survit dans une peinture inédite, fort bizarre, ornant un hymnaire arabe-copte du XIXe siècle (pl. XXVII *c*) [10].

(1) D'après une reproduction des « Archives photographiques ». Document publié par Hyvernat, *Album*, pl. 44.

(2) *Supra*, p. 66, note 3. Ajouter Weitzmann, *Copto-Arabic Miniature*, p. 133.

(3) Millet, *Recherches*, p. 170 et suiv. Pour ce type, voir aussi : Mâle, *L'art relig. du XIIe siècle*, 70-73, 109-110. De Jerphanion, *Voix des monuments*, I, 177-180. Je n'ai pu avoir à ma disposition le livre de Strzygowski, *Taufe Christi*, Munich 1885.

(4) Il la porte au VIe siècle dans la même scène décorant le *Raboulensis* (Nordenfalk, pl. 132 ; Strzygowski, *Art chrétien*, fig. 74) et le monastère de Baouît (Clédat, pl. 45 *b*, p. 77). On retrouve la barbe au XIIIe siècle dans l'*Évangile arabe de l'Enfance* (fo 34 *b*) conservé à la Laurentienne.

(5) On voit déjà ces plantes sur le *Raboulensis*. Voir aussi fig. 29.

(6) *Dict. d'archéol. chrét.*, II, 1, col. 365.

(7) *Ibid.*, *loc. cit.*, fig. 1299, 1300, 1311.

(8) Strzygowski, *Byzant. Denkmäler*, I, pl. 6 (2).

(9) Idem, *Art chrétien*, fig. 74.

(10) Musée copte, *liturgique 34*, fo 158 *b*.

Quant à la colombe sans main divine, elle n'est pas rare dans le même groupe de monuments : elle se rencontre sur des objets du Ve et du VIe siècle, soit de dépendance ou de provenance syro-mésopotamienne. Je cite des ivoires [1], une ampoule de Monza [2], une autre de Bobbio [3], l'une des plaques de la chair de Maximien à Ravenne [4], une croix émaillée [5], enfin un médaillon de corne provenant d'Akhmīn (fig. 29) [6]. La main céleste ne se montre pas sur une tablette copte en bois sculpté du VIIIe ou du IXe siècle, trouvée dans les ruines des monastères du Fayyūm [7], non plus sur des peintures cappadociennes du Xe et du XIe siècle [8]. Cette absence se prolongera dans l'*Évangile arabe de l'Enfance*, daté 1299 (fo 34 *b*), un tétraévangile copte de l'an 1663 [9] et sur un carreau de céramique fabriqué à Delft, à mon avis, au XVIIe ou au XVIIIe siècle. Ce carreau, que j'ai acquis récemment, appartenait à une vieille Damascaine ; il a dû être exécuté sur commande d'après un modèle syrien (pl. XXVII *a*) [10].

Fig. 29.

Négliger la main divine n'est pas un fait particulier à l'imagier musulman. Peu est besoin, afin de l'expliquer, de recourir à la théologie de l'islam. On pourrait en effet rappeler que, hors pour les partisans de l'une des diverses formes de l'anthropomorphisme التشبيه [11], Dieu ne peut figurer d'aucune manière, car Il est, aux yeux de l'orthodoxie, incorporel, incomparable et unique إن الله تعالى ليس بجسم ، لا شبيه له ، وليس كمثله شيء [12].

Quant au vêtement de Jésus dans l'image musulmane, il sert à voiler la nudité. Ici encore, la dissemblance est illusoire. L'une des caractéristiques du type syrien du baptême est la pudeur toute orientale de Jésus qui, de la main gauche ou des deux

(1) *Supra*, p. 74, note 7.

(2) Mâle, *L'art relig. du XIIe siècle*, fig. 58. *Dict. d'archéol. chrét.*, XI, 2, col. 2759, fig. 8434.

(3) De Jerphanion, *Voix des monuments*, I, pl. 29.

(4) *Ibid.*, I, pl. 33 (2), cf. p. 179, 203.

(5) Lauer, *Sancta Sanctorum*, pl. 6, p. 44 ; Mâle, *L'art relig. du XIIe siècle*, fig. 52, p. 62.

(6) *Infra*, p. 76, note 4.

(7) Musée copte, no 768 ; publiée dans *Guide arabe du Musée copte*, I, 162.

(8) De Jerphanion, *Églises rupestres*, album, pl. 64, 65. Idem, *Voix des monuments*, I, 35 (2) ; Millet, *Recherches*, fig. 171.

(9) Hyvernat, *Album*, pl. 47 (2).

(10) Le style n'est point du tout insensible à la facture chinoise. Noter l'absence des anges.

(11) Cf. *Enc. Isl.*, article de Strothmann.

(12) at-Ṭūsī, *Dhakhīrah*, Haydar Ābād D., 1317, 144-152. Cf. ar-Rāzī, *I'tiqādāt firaq al-muslimīn...*, Le Caire 1938, p. 63-66.

mains, cache son sexe [1]. Cette pudeur est inconnue de la conception hellénistique devenue de plus en plus familière à Byzance [2]. L'imagier musulman, ayant soulevé les deux bras de Jésus, comme le préparant à recevoir sa chemise des mains de Jean, le revêt tout simplement d'une jupe. Autre signe de la pudeur orientale, musulmane cette fois (on se croirait dans un hammam public au Caire ou à Damas). Cependant, l'usage du vêtement comme moyen de voiler la nudité n'est point étranger à l'iconographie chrétienne, et c'est de ce côté-là que les peintres musulmans ont dû recevoir cette pratique. Notre imagier, comme en tous temps et en tous lieux, l'a transformée selon la mode vestimentaire de son pays et de son époque. Cette pudeur, d'origine syrienne, se reconnaît sur la peinture représentant *Job dans l'adversité,* décorant un manuscrit syriaque du VIIe ou du VIIIe siècle (pl. XXV *b*) [3]. Bien plus, dans ce médaillon de corne trouvé à Akhmīn, signalé plus haut, est gravée la scène du baptême : Jésus, le buste nu, a la ceinture et les cuisses couvertes d'un pagne (fig. 29) [4]. Ce médaillon, dont on place la date vers l'an 500, me semble appartenir à la fin du VIe siècle sinon au début du VIIe. En plus, son origine copte paraît douteuse. J'incline à l'attribuer à la Syrie. Enfin, le fait de vêtir Jésus a dû s'imposer, puisqu'on retrouve le Christ vêtu d'un pagne sur des monuments tardifs d'Orient, telles que trois icones inédites, du XVIIIe ou du XIXe siècle, ornant des églises coptes : Qaṣriyyat ar-Rīḥān et ad-Damshīriyyah (Vieux-Caire), puis l'église de la Vierge à Ḥārêt Zuwaylah. Je soumets l'icone de cette dernière à la planche XXVII *b ;* elle est datée 1869. Dans le carreau de céramique fabriqué à Delft, Jésus est entièrement vêtu (pl. XXVII *a*). Il porte une tunique jusqu'à mi-cuisse dans la miniature copte du XIXe siècle (pl. XXVII *c*).

Reste une dernière dissemblance : dans l'image musulmane, Jean, au lieu d'effleurer la tête de Jésus, lui tend une chemise que le Sauveur s'apprête à endosser. J'ignore

(1) Cf. DE JERPHANION, *Miniatures,* p. 79, note 2. Je rappelle que les Syriens, dès le VIe siècle, vêtiront du *colobium* Jésus sur la Croix : « Cette nudité, familière aux Grecs, les choquaient » (MÂLE, *L'art relig. du XIIe siècle,* p. 79). Déjà, dans la chapelle chrétienne de Doura, cette pudeur est manifeste : Adam et Ève ont le sexe caché par des feuilles ; sur le fond gris vert de ces feuilles sont peintes leurs mains (BAUR, *Christ. Chapel,* p. 257, pl. 44, 49 ; IDEM, *Chapelle chrétienne,* p. 68, fig. 2).

(2) MILLET, *Recherches,* p. 174 et les figures.

(3) *Supra,* p. 66, note 6.

(4) D'après *Dict. d'archéol. chrét.,* II, 1, col. 368, fig. 1302 ; document publié par FORRER, *Die frühchristl. Altertum aus Ackmim* (ouvrage inaccessible). Ce pagne (à côté du *colobium*) se rencontre dans les scènes de *Crucifixion* inspirées de la tradition orientale, dans le *Copte 13,* l'*Évangile arabe de l'Enfance* (MILLET, *Recherches,* fig. 455, 448), le *Syriaque 559* de la Vaticane (DE JERPHANION, *Miniatures,* pl. 19).

si quelque monument chrétien d'Orient, ou d'Occident, représente Jean dans cette attitude. Est-ce que l'imagier a voulu représenter la fin de la scène : Jésus est baptisé ; il ne lui reste plus qu'à se vêtir ? Je crois qu'il y a eu plutôt simplification ; je dirais même « contraction ». En effet, les vêtements de Jésus figurent dans les anciens monuments chrétiens. Toutefois, c'est un ange qui tient respectueusement des deux mains la tunique de Jésus sur ce médaillon de corne trouvé à Akhmīm [1]. Une représentation analogue s'offre dans la chapelle XIX à Baouît [2] et sur une œuvre du VIe ou du VIIe siècle [3]. Ayant omis les anges, l'imagier semble confier la tunique de Jésus à Jean dont il sous-estime le rôle de baptiseur [4].

Soulignons, maintenant, les intrusions extrême-orientales, d'ailleurs finement notées par Arnold : certains traits des visages, ces chaussures — on dirait des babouches — drôlement posées devant Jésus, l'enfoncement du paysage et le rendu des fluctuations de l'eau.

Je pense avoir montré que les deux représentations du *Baptême de Jésus,* insérées l'une dans un manuscrit copte du dernier quart du XIIe siècle, issu de la tradition syrienne, l'autre dans un manuscrit musulman du commencement du XIVe siècle, où se manifeste la survie de l'art bagdadien, offrent des liens de parenté. Elles ne peuvent que les rapporter tous deux à un prototype commun, lequel comprenait des variantes : absence ou présence de la main divine et des anges. Même les anomalies ou les fantaisies de l'image persane confirment cette dépendance, car dans le domaine de l'iconographie « l'emprunt n'est pas une copie brutale : l'artiste adopte et élabore le type qu'il reçoit » [5]. Le peintre musulman, tout comme le peintre byzantin [6], devait, plus ou moins, façonner les motifs chrétiens qu'il recevait, altérer des attitudes, combiner des détails. Il lui arrivait même, sans doute, d'improviser — d'où des inconséquences

(1) C'est bien une tunique et non un voile : cf. DE JERPHANION, *Voix des monuments,* I, 182 ; opposer à MÂLE, *L'art relig. du XIIe siècle,* p. 109 et suiv.

(2) *Dict. d'archéol. chrét.,* II, 1, col. 242, fig. 1282.

(3) WULFF et VOLBACH, *Bildwerke,* III, *Ergänz.,* n° J. 6674, p. 20.

(4) Pour les nimbes, on ne peut parler d'écarts. Je peux citer nombre d'exemples de la peinture orientale où Jésus, comme dans l'image musulmane, figure sans nimbe contrairement à Jean. Je me borne à invoquer une miniature syrienne du VIe siècle : STRZYGOWSKI, *Byzant. Denkmäler,* I, pl. 6 (2).

(5) DE JERPHANION, *Voix des monuments,* I, 211-212.

(6) Pour les variations de la scène du *Baptême* chez les artistes byzantins, cf. MILLET, *Recherches,* p. 175.

tel que ce geste de Jean sur notre image musulmane — car il ignorait ou méconnaissait le texte qui commandait l'illustration. Il se méprenait alors sur le sens profond du symbole figuré. Le *Baptême de Jésus,* par exemple, est traduit dans l'art oriental du haut moyen âge selon la paraphrase si riche de la liturgie. De son côté, l'exégèse musulmane considère le baptême des chrétiens comme une purification (à l'instar de la circoncision pour les non-chrétiens), au moyen d'une teinture d'eau jaune, en souvenir de « l'eau de la même couleur où Jésus vit le jour » [1].

Ainsi, contrairement aux diverses opinions d'Arnold [2], l'image musulmane ne descend pas de la peinture manichéenne ; elle n'est point de « provenance inconnue », et ses inconséquences n'en font pas une œuvre appartenant en propre à celui qui l'a exécutée.

Passons au deuxième thème évangélique, tiré du même manuscrit musulman. Nous sommes en présence de l'*Annonciation* (pl. XXX *a*).

Arnold, à qui l'on doit la publication de ce document [3], le classe parmi les images « which are entirely unlike any known representations of similar subjects in Christian art » ; de là, il lui assigne comme ascendance la tradition manichéenne [4]. Mais il ne tarde pas à se reprendre, la revendiquant pour la peinture chrétienne, et il désigne alors la pratique byzantine. « La Vierge, dit-il, un fuseau et une quenouille dans les mains, est en train de filer, conformément à sa représentation dans l'art byzantin » [5].

Or, c'est précisément en considération de ce motif que la miniature musulmane dérive d'un prototype syro-mésopotamien. Millet, dont le grand savoir fait autorité, a établi ceci : « la Vierge, assise, filant, représente la légende palestinienne ; la Vierge debout, gesticulant, la conception hellénistique et byzantine [6] ».

Pour illustrer l'affinité de notre miniature avec la tendance syrienne, je reproduis un tissu, fameux certes, mais négligé par Millet (pl. XXX *b*) [7]. La scène de l'*Annon-*

(1) Ālūsī, *Rūḥ,* I, 323 : « فإن النصارى كانوا يصبغون أولادهم بماء أصفر يسمّونه المعمودية ، يزعمون أنه الماء الذى وُلد فيه عيسى عليه الصلاة والسلام ويعتقدون أنه تطهير للمولود كالختان لغيرهم . »

(2) Opposer les pages qui précèdent à la proposition tout à fait gratuite de Strzygowski (*Asien,* p. 667-668), qui attribue à l'art manichéen les deux images analysées. Son point de départ est la première suggestion d'Arnold.

(3) Arnold, *O. and N. Testaments,* pl. 4.

(4) Arnold, *Survivals,* p. 19 et suiv.

(5) Arnold, *Painting,* p. 100. Idem, *O. and N. Testaments,* p. 15.

(6) Millet, *Recherches,* p. 68.

(7) D'après Strzygowski, *Art chrétien,* pl. 8.

ciation y est conforme à la légende palestinienne formulée par Choricius dans sa description d'une mosaïque du VIe siècle, décorant l'église de Saint-Serge à Ghazzah : « Elle (la Vierge) file avec gravité, lorsqu'il (l'ange) se présente. Il fait le geste d'un homme qui parle ; surprise par ce spectacle inattendu, dans l'agitation et le trouble, elle se retourne, et le pourpre a failli tomber de ses mains [1] ».

Ce tissu publié et décrit par Lauer [2] provient donc des régions syriennes [3], non de Byzance [4]. J'y distingue le prototype de l'image musulmane. Sans descendre dans le détail, ainsi que je l'ai fait pour le *Baptême de Jésus,* j'indique les points de rencontre et de divergence.

Ici et là, Marie est assise à gauche. Qu'elle se trouve de ce côté, alors que l'ange vient de la droite, cela n'est point futile. C'est au contraire un trait des anciens types orientaux, susceptible ainsi de fournir un indice de classement [5]. L'ange, dans les deux tableaux, est de haute taille, avec des ailes développées, attachées aux épaules ; il avance la main droite, faisant le geste de parler. Il est arrêté ; autre trait de l'ancienne iconographie syrienne [6]. Quant à la Vierge, elle tend la main vers l'ange, en signe de surprise ou de crainte ; elle ne la rapporte pas devant la poitrine selon la réserve conçue par Byzance [7]. Troublée, la Vierge, sur notre tissu, cesse de tirer la laine d'un grand panier d'osier tressé, à sa droite, de filer et tisser la pourpre qui est reçue dans une corbeille placée sur un socle, à gauche. Dans la miniature, elle s'arrête de filer, la quenouille maintenue par la main droite. Cette dernière attitude de la Vierge, dans la maison et filant, assise à gauche, la quenouille en main, telle qu'on la voit dans le

(1) Cité par Millet, *loc. cit.*

(2) Lauer, *Sancta Sanctorum,* pl. 15, p. 109 et suiv.

(3) Strzygowski, *Art chrétien,* p. 58, l'a déjà noté, sans invoquer le côté iconographique. Cf. Diehl, *Manuel,* I, p. 271, fig. 133.

(4) Comme le veulent Mâle, *L'art relig. du XIIe siècle,* p. 54, fig. 41, ainsi que Peirce et Tyler, II, p. 127 et suiv., pl. 181.

(5) Cf. de Jerphanion, *Voix des Monuments,* I, 210, 223.

(6) Millet, *Recherches,* p. 187.

(7) Cf. *ibid.,* p. XL, 70. On ne devra pas s'arrêter à la main qui fait le geste ; d'ordinaire, c'est la droite, comme sur notre tissu ; mais Millet, *loc. cit.,* a signalé des peintures cappadociennes où c'est la gauche qui est tendue. D'autre part, on remarquera que dans le *Copte 13* (fig. 30) la main gauche lève la quenouille et la droite tient le fil qui pend, alors que dans la miniature seule la main droite tient la quenouille et le fil, la gauche étant occupée à s'exprimer en face de l'ange. Cette dernière attitude se retrouve dans les églises archaïques de la Cappadoce : tantôt c'est la main droite levée à hauteur de l'épaule en signe d'étonnement ou de crainte et la gauche, abaissée ou pendante, tenant le fuseau (De Jerphanion, *Églises rupestres,* album, pl. 35 (1, 4), 41 (1), 65 (1), texte, I, 129, 114-115, 184, 271) ; tantôt c'est le contraire (*ibid.,* album, pl. 37 (3), texte, p. 156).

Copte 13 de la Bibliothèque nationale de Paris (fig. 30) [1], reproduit, à son tour, un type très ancien, étranger à Byzance [2].

L'étoffe du coussin, auquel est adossée Marie dans la miniature musulmane, est décorée de petites croix uniformes et régulières. Elles agrémentent un coussin sur lequel trône le Christ à Qaranleq Kilissé en Cappadoce [3]. Cette décoration est déjà visible à Sāmarrā, au IXe siècle, sur la robe du « prêtre » [4] et réapparaîtra sur celle d'un moine figurant dans le *Syriaque 559* de la Vaticane [5].



Fig. 30.

L'intention architecturale de la miniature se montre dans les peintures archaïques de Cappadoce [6], pour se limiter à cette région. Quant à l'absence de la corbeille aux fuseaux, elle est également remarquable dans l'image du *Copte 13*, ainsi qu'à l'église de Qeledjlar en Cappadoce [7].

Ainsi, à travers les affinités, on peut discerner les attitudes fondamentales ainsi que les motifs essentiels d'une même rédaction dont l'origine est syrienne dans le sens le plus large.

Avant de quitter cette scène, il n'est point indifférent de rechercher jusqu'à quel point son traitement par le miniaturiste est conforme au récit coranique. Cela éclairera les points de divergence : dans la *Sourate de Marie,* la Vierge ne file pas; elle s'est simplement retirée quelque part du côté de l'Orient, loin des yeux, pour prier Dieu, ou bien, a-t-on dit, pour se purifier de la menstruation. Et c'est dans sa retraite que lui apparaît l'ange Gabriel sous les traits d'un homme parfait. Il vient lui annoncer

[1] D'après MILLET, *Recherches,* fig. 10.

[2] *Ibid.,* p. 71 et suiv.

[3] DE JERPHANION, *Églises rupestres,* album, pl. 98 (1).

[4] HERZFELD, *Samarra,* pl. 61 ; ETTINGHAUSEN, *Reconstruction,* fig. 5. Ici, pl. XXXI *b,* d'après Herzfeld.

[5] DE JERPHANION, *Miniatures,* pl. B.

[6] DE JERPHANION, *Églises rupestres,* texte, I, 79 et suiv.

[7] *Ibid.,* album, pl. 45 (2), texte, I, 212.

la conception de Jésus. Surprise, Marie dit : « Je cherche refuge auprès du Miséricordieux contre toi, si tu crains Dieu »; signe de son extrême pudeur, réaction de sa vertu exemplaire en face d'un homme très beau [1].

L'on constate alors que le thème représenté par le peintre musulman s'attache au protévangile de Jacques, non à la révélation coranique. Toutefois, deux détails trahissent la religion du peintre. Sur les monuments chrétiens, l'ange, de la main droite, fait le geste de l'allocution, qui est celui de la bénédiction (bénir c'est « bien parler ») [2] ; dans la main gauche, il tient le sceptre qui peut avoir, tout en haut, une petite croix en guise de fleuron, comme il se voit sur le *Copte 13* et dans l'église de Qeledjlar en Cappadoce [3]. Or, dans notre miniature, le geste de l'allocution ne respire plus la bénédiction : la main droite est tendue dans un geste large et franc; le sceptre est omis, et la main gauche serre, à son défaut, les bandes d'une écharpe.

Outre ces deux écarts touchant à l'iconographie, je signale, cette fois encore, les nouveaux procédés, les physionomies et les vêtements empruntés de l'art extrême-oriental, ou, en partie, inspirés du milieu persan. Comme signes de prolongement de l'art arabe : Marie assise les jambes croisées, et l'inscription décorative en coufique.

Pour résumer, voilà deux spécimens des thèmes évangéliques illustrés par les peintres musulmans lesquels s'inspiraient — s'ils n'imitaient pas — soit des modèles syro-mésopotamiens, soit des images élaborées avant la chute de Bagdad par des Arabes qui avaient sous les yeux les mêmes modèles. Cela prouve jusqu'à quel point l'ascendant de la peinture chrétienne était grand sur la miniature religieuse musulmane. Aussi faut-il pousser, en présence de ce résultat, au delà des considérations d'Arnold, en les précisant ou les rectifiant parfois [4] : envisager, dans l'ensemble et dans le détail, la tradition chrétienne d'Orient, après avoir écarté l'hypothèse d'une inspiration manichéenne [5].

[1] *Coran,* XIX, 16-21. Cf. ĀLŪSĪ, *Rūḥ,* V, 164 et suiv.

[2] DE JERPHANION, *Églises rupestres,* texte, I, 74, n. 2.

[3] *Ibid.,* album, pl. 45 (2); texte, I, 212.

[4] Je me plais à apprécier ici les travaux pénétrants d'Arnold; ils contiennent bien des idées lumineuses qui ont ouvert la voie. Cependant, l'afflux de documents nouveaux ainsi que le résultat des recherches effectuées dans divers domaines de l'art, notamment l'art chrétien d'Orient, appellent une révision qu'Arnold lui-même n'eût pas hésité à entreprendre.

[5] Arnold, qui le premier s'engoua des survivances manichéennes, ne cache pas, dans l'une de ses dernières études, la difficulté que l'on éprouve

On peut toucher du doigt le prestige considérable dont jouissait l'art monastique, en examinant, par ailleurs, des miniatures musulmanes qui ont leurs équivalents dans les *Écritures*.

La scène de la *Nativité* de Muḥammad dans un manuscrit de l'an 1310-1311 — le *Djāmiʿ at-tawārīkh* — est célèbre. Arnold n'a pas manqué, en la publiant, d'observer qu'elle est « obviously reminiscent of a Christian picture of the Birth of Jesus » [1], mais sans indiquer le type chrétien qui est, pour ma part, oriental [2].

Je soumets une autre scène, inattendue, renfermée dans un manuscrit persan daté 1015/1606. C'est le deuxième volume du *Jardin de pureté*, la *Rawḍat aṣ-ṣafāʾ* de Mīr Khᵂānd [3]. Cette scène neuve reproduit un épisode de l'enfance du Prophète

à déterminer la contribution de l'art manichéen dont les vestiges sont très insuffisants (Arnold, *Book Painting*, p. 1819). On vient de voir comment il hésite puis se reprend en face de nos deux thèmes évangéliques ; il a une réaction identique devant une image du même manuscrit figurant la *Tentation d'Adam et d'Ève* (*Survivals*, pl. 15, p. 20 ; puis *O. and N. Testaments*, pl. 5, p. 21 et suiv.). En tout cas, il n'avait jamais invoqué des modèles précis ; sa méthode reposait sur des présomptions. Pour l'École de Bagdad, cette contribution-là est repoussée, avec force, par Blochet (*Peintures*, p. 210, 213, note) ; elle est surtout valable pour le renouvellement de la première tentative persane (cf. Arnold, *Book Painting*, p. 1819. Monneret de Villard, *Manichaean Art*, p. 1828. De Lorey, in *Arts de l'Iran*, p. 138 et suiv.). Il ne faut pas oublier que les Manichéens, après avoir été partout persécutés et combattus par les deux clergés zoroastrien et chrétien (Christensen, p. 180, 200, 267, 314), furent poursuivis par le fer et par le feu dans les pays musulmans ; on détruisit leurs livres (enluminés) en 311/923 (Arnold, *Survivals*, p. 16 ; Idem, *Book Painting*, p. 1818 ; ajouter à ses sources : Masʿūdī, *Murūdj*, Paris 1861, VIII, 292 et suiv.), alors que les couvents et les églises ne furent que sporadiquement brûlés ou saccagés (cf. Kurd ʿAlī, *Khiṭaṭ ash-Shām*, Damas 1925-1927, VI, 9 et suiv.). Contrairement aux chrétiens, les adeptes de Mānī se trouvèrent peu nombreux, dès le dernier quart du ivᵉ siècle, en pays d'islam (Ibn an-Nadīm, *Fihrist*, Leipzig 1872, p. 337). D'autre part, la littérature arabe n'offre pas, à ma connaissance, pour l'imagerie manichéenne, des exemples pareils à ces récits et poèmes qui révèlent, ainsi que nous l'avons vu plus haut, l'attrait de l'iconographie chrétienne, source d'enthousiasme et d'inspiration. Enfin, cette imagerie était commandée par des textes particuliers à la secte ; y foisonnaient les « diableries » et « ténèbres » qu'on retrouve tout ensemble dans les tableaux consacrés au culte, publiés par von Le Coq (*Chotscho*, pl. 32 et suiv.) ; de là sans doute le caractère « insolite » et « scandaleux » que pouvait offrir cette peinture, d'après une anecdote à la fois curieuse et instructive, rapportée par Cumont (*Fouilles*, p. 164, n. 2). Enfin, les musulmans, sans compter leur hostilité envers l'hérésie de Manès, ne pouvaient recevoir que peu de thèmes bibliques de la part des Manichéens qui « rejetaient comme erronée une grande partie des Évangiles... et condamnaient entièrement l'Ancien Testament » (S. Reinach, *Orpheus*, Paris 1930, p. 105). Ajouter à ce qui précède les passages ci-dessus p. 31, 35 où notre miniature est opposée à une peinture d'un feuillet manichéen.

[1] Arnold, *Painting*, pl. 23, p. 99.

[2] Cf. la Vierge couchée et le premier berger de la *Nativité de Jésus* dans le *Copte 13* (Millet, *Recherches*, fig. 80).

[3] Musée arabe, n° 15555, f° 27 *b*.

(pl. XXVIII *a*). D'après les sources musulmanes, Ḥalīmah, la nourrice de Muḥammad, montée sur une ânesse et accompagnée de son époux, emporte vers sa tribu, les Banū Saʿd, le futur Prophète [1]. La manière de la miniature est certes persane, mais le type iconographique est franchement chrétien. Il saute aux yeux que nous sommes en présence d'une transposition savoureuse de la *Fuite en Égypte*. Je me passe de le démontrer, cependant je souligne le caractère oriental de ce type. En effet, dans la rédaction byzantine, qui « suit les propres termes de l'Évangile », Joseph mène la bête ; alors que la Cappadoce traduit les paroles des apocryphes : « Il étendit des couvertures sur l'ânesse, y fit asseoir Marie ; son fils menait la bête et Joseph suivait » [2]. C'est un jeune garçon nimbé, nommé Jacques, qui entraîne l'ânesse ; mais il arrive qu'il soit omis [3], comme dans une miniature, demeurée inédite selon une confirmation de M. Buchthal, présentée à la planche XXIX *a* d'après un calque pris sur l'original. Elle orne un manuscrit copte-arabe de l'an 1250, conservé à l'Institut catholique de Paris [4].

Cette tradition syro-cappadocienne, avec Jacques manquant, se retrouve sur trois dessins à la plume illustrant les péripéties de la *Fuite en Égypte*, dans l'*Évangile arabe de l'Enfance* de l'an 1299, conservé à la Laurentienne. On en voit deux à la planche XXIX *c*, *b*. L'une (f° 7 *a*), où figure l'ange qui apparut en songe à Joseph, a été négligée jusqu'à ce jour. L'autre (f° 17 *a*), qui montre les deux brigands légendaires, publiée ici par la courtoisie de M. Buchthal, avait été présentée en croquis par Redin [5]. Quant à la troisième illustration (f° 7 *b*), que j'écarte, on peut en distinguer les grandes lignes chez ce même auteur [6].

La relation de la miniature avec une icone du commencement du xviiiᵉ siècle, décorant l'église d'Abū Sargah au Vieux-Caire, n'est pas moins évidente. Cette nouvelle icone, où Jacques fait également défaut, est soumise à la planche XXVIII *b*. Elle ne peut être qu'une copie d'un ancien modèle.

Enfin, on doit faire grand cas de l'attitude de la bête, marchant la tête dressée, les deux oreilles bien pointues, un pied relevé (pl. XXVIII *b* ; XXIX *b*, *c*). Ce trait

[1] Cf. Ibn Hishām, *Sīrah*, Le Caire, p. 103-104.

[2] Millet, *Recherches*, p. 155, 157.

[3] *Ibid.*, p. 157-158. Les avis sont partagés sur l'identité de Jacques : chef légendaire des brigands qui auraient assisté la Sainte Famille dans sa fuite, ou bien fils de saint Joseph, né d'un premier mariage (cf. de Grüneisen, *S.-M.-Antique*, p. 300 et suiv.).

[4] *I*, f° 4 *b*.

[5] Redin, *Miniature*, fig. 11.

[6] *Ibid.*, fig. 3.

remarquable, qu'on opposera au type de l'âne byzantin baissant la tête jusqu'à terre [1], remonte aux miniatures du *Rossanensis* [2] et du *Raboulensis* [3], tous deux du VIe siècle, autant qu'aux décorations archaïques de Cappadoce [4].

Ainsi, à l'aurore du XVIIe siècle, en Perse, longtemps après la disparition de la pratique bagdadienne, nous retrouvons un thème essentiellement musulman conçu et traduit selon le prototype oriental d'un thème chrétien similaire : Survie ou retour d'un art prestigieux.

Pour terminer, on aurait bien mauvaise grâce à négliger les miniatures musulmanes qui, sans recourir à des modèles chrétiens, illustrent des scènes bibliques et coraniques. Au XVIe siècle appartient une ravissante *Nativité de Jésus*, publiée par Arnold, directement inspirée du récit fixé par le Coran [5]. De l'an 1606 est cette image insérée dans le deuxième volume de la *Rawḍat aṣ-ṣafā'* (f° 61 *b*), cité plus haut. La voici éditée à la planche XXXII. Encombrée, mais peu rigide pour l'époque, elle représente un épisode mouvementé de l'*Émigration à Médine*, la *Hidjrah*. Selon la biographie du Prophète, le grand Fugitif et son puissant adepte, «le très véridique» Abū Bakr, se cachèrent durant trois jours dans une grotte, les infidèles s'étant mis à leur poursuite [6]. Il est clair que l'imagier a voulu évoquer la parole coranique relative à cet épisode, sans réussir à suggérer cette muette communication avec la bonté divine : «... Alors qu'ils se trouvaient tous deux dans la caverne et qu'il disait à son compagnon : «Ne t'afflige pas, Allah est avec nous», Allah l'emplit de sa divine quiétude et le soutint avec les armées que vous ne vîtes pas...» [7], car, selon l'exégèse, les poursuivants ayant approché la grotte, Abū Bakr trembla pour le Prophète [8].

Faut-il rappeler que ce courant inventif remonte au delà du cycle de la peinture persane? Sa source jaillit avec l'éclosion de l'École de Bagdad qui vient de nous offrir une œuvre accomplie; de ce livre je lui suis redevable.

[1] MILLET, *Recherches*, p. 256 et suiv. A noter cette intrusion dans le *Copte-arabe* de l'an 1250 (pl. XXIX *a*).

[2] MUÑOZ, *Il codice purpureo di Rossano...*, Rome 1907, pl. 2; DE JERPHANION, *Voix des monuments*, I, pl. 41 (2).

[3] ASSEMANI, pl. 20; NORDENFALK, pl. 147.

[4] DE JERPHANION, *Églises rupestres*, texte, I, 84.

[5] ARNOLD, *Painting*, pl. 25, p. 100; *O. and N. Testaments*, pl. 14, p. 34.

[6] La *Chronique universelle* de Rashīd ad-Dīn renferme une miniature, datée 1310-1311 (ARNOLD, *Painting*, pl. 20 *b*, p. 94), où une autre tranche du même épisode est illustrée avec bonheur.

[7] *Coran*, IX, 39.

[8] ĀLŪSĪ, *Rūḥ*, III, 308.

NOTE ADDITIONNELLE.

La communication présentée en séance publique du lundi 27 mai 1946, à l'Institut d'Égypte, annonçant la découverte de la miniature (voir *Avant-Propos*), a paru le 15 juin 1947 dans le *Bulletin* dudit Institut, t. XXVIII, session 1945-1946, p. 259-262 et pl. I-III [1].

Alors que cet ouvrage était en cours d'impression, j'ai pu consulter, à Rome, quelques livres et articles inaccessibles en Égypte. Le texte a reçu, dans la mesure du possible, le fruit de ces tardives lectures. Ayant dépouillé, en outre, les publications relatives aux premières miniatures musulmanes qui étaient demeurées hors de ma portée, je puis assurer enfin que la miniature illustrant le XIe volume d'*al-Aghānī* n'a pas été signalée ni publiée avant ce jour (cf. ci-dessus, p. 4).

Au Forum romain, j'ai examiné ce qui reste des fresques si précieuses qui tapissaient, au VIIIe siècle, les murs de Sainte-Marie-Antique. J'ai été aussitôt convaincu de la prédominance du style syro-mésopotamien ainsi que de l'origine orientale de la scène du *Crucifiement* (ci-dessus, p. 63). Bien plus, les têtes et le maintien de deux ou trois saints, tel Grégoire de Nazianze dans la nef gauche (voir pl. XXXI *a*) [2], évoquent invinciblement le «prêtre» chrétien des fresques de Sāmarrā, figurant dans la salle du trône du palais arabe dit *al-Djawsaq* (pl. XXXI *b*) [3]. Tout en rappelant la présence de plusieurs couvents importants antérieurs à l'installation de la capitale du califat abbasside à Sāmarrā (836-889), je me contente de signaler cette flagrante parenté iconographique, retrouvée à une époque postérieure (ci-dessus, chap. IV). On ne pourra la négliger dans une recherche des prototypes de la peinture arabe-musulmane.

[1] *Une miniature nouvelle de l'École de Bagdad, datée 614 Hég./1217-8, figurant le prophète Muḥammad*. Aussi, tiré à part avec traduction arabe de l'auteur. Compte rendu *in* revue *al-Kātib al-Miṣrī*, Le Caire 1er juillet 1947, vol. VI (22), p. 337-338, et réimpression, sans les planches, *in* revue *al-Muqtaṭaf*, Le Caire 15 août 1947, vol. CXI (3), p. 202-204.

[2] D'après une photo d'Alinari, n° 26758. Fresque trop dégradée aujourd'hui pour se prêter à une meilleure reproduction.

[3] D'après HERZFELD, *Samarra*, pl. 61.

A la Bibliothèque Laurentienne de Florence, j'ai étudié les illustrations de deux manuscrits chrétiens : le *Raboulensis* de l'an 586 et l'*Évangile arabe de l'Enfance* copié en 1299. Deux dessins inédits appartenant à ce dernier, photographiés sur ma prière, ont pu être insérés dans les planches.

Les personnages du *Raboulensis* ont en général les yeux grands ouverts et des «doigts qui discourent» (cf. ci-dessus, p. 34, 35). Les nimbes sont bien cerclés de rouge et de bleu, aussi de beige et d'orange (ci-dessus, p. 49). La joue gauche de la Vierge dans la scène du *Crucifiement* (f° 13 *a*) n'est point escamotée ainsi que le laisserait croire la reproduction de la miniature (pl. XXIII *b*); un pinceau postérieur a gauchement ombré la joue au moyen de lourdes raies noires. Dans la scène du *Baptême* (f° 4 *a*), Jésus porte une barbe légère qui ne se voit pas sur le dessin d'Assemani, pl. 6 (cf. Macler, p. 88; ci-dessus, p. 74).

Pour l'*Évangile de l'Enfance,* dont je donne une description sommaire dans la *Table des planches,* il est fort probable que les figures soient de la main du copiste qui aurait réussi à illustrer le texte, bien que médecin. Ce ne sont que des traits de plume, mais ils offrent une interprétation anecdotique claire et expressive. Les images de l'original, élaborées conformément à la pratique orientale, semblent avoir été simplifiées par le dessinateur.

Enfin, je viens d'avoir sous les yeux un brillant exposé sur le symbolisme de l'épée en islam (ci-dessus, p. 16) par R. Guénon, *Sayful-islam,* in *L'Islam et l'Occident* (*Les Cahiers du Sud,* Marseille 1947), p. 59-64.

Le Caire, 7 novembre 1947.

Au moment où cette feuille allait sous presse, mon ami Hugo Buchthal me signale son étude : *Three Illustrated Hariri Manuscripts in The British Museum;* in *The Burlington Magazine,* LXXVII (1940), p. 144-152, avec deux planches. Il y a là une judicieuse discussion de la thèse de K. Holter; l'École de Bagdad, syro-mésopotamienne, y recouvre une bonne partie de ses droits (cf. ci-dessus, p. 22-23). A la planche 2 *e,* se montre une scène de la vie judiciaire illustrant le *Ḥarīrī Add.* 22114 du British Museum, reporté à la première moitié du xive siècle par M. Buchthal (ci-dessus, p. 29, n. 1); on comparera le maintien du personnage assis, un gouverneur, avec celui du Prophète dans notre miniature (ci-dessus, p. 25-27). — Dans cette même étude, p. 147, 148, se rencontrent deux exemples de peintures mutilées (cf. ci-dessus, p. 3).

INDEX.

1. — RÉPERTOIRE DES PRINCIPAUX NOMS ET TERMES SPÉCIAUX.

Les *italiques* renvoient aux bas des pages.

A

B

2. — RÉPERTOIRE DE L'ICONOGRAPHIE.

Les *italiques* renvoient aux bas des pages; pl. = planche, fig. = figure.

3. — RÉPERTOIRE DES MANUSCRITS À MINIATURES.

A) Manuscrits musulmans.

Sauf trois en langue persane (n°s 8, 12 et 23), marqués d'un astérisque*, tous les manuscrits sont arabes. Les chiffres entre crochets [ ] renvoient aux numéros (identiques) des deux listes élaborées l'une par K. Holter, *Islam. Miniat.*, l'autre par Buchthal, Kurz et Ettinghausen, *Supplem. Notes* (voir *Bibliographie sommaire*). N. = note, pl. = planche, fig. = figure.

1. *al-Aghānī* (*Kitāb*) d'Abu'l-Faradj al-Iṣfahānī, IIe, IVe, XIe, XIIIe volumes. Le Caire, Bibl. ég. (nationale, *Dār al-Kutub*), *579 adab*. — Description du manuscrit, 4-6 et notes; pl. I-III. — Les miniatures : *a*) IIe volume [36 B], 4, 5, 5 n. 1, 6, 12 n. 1, 22 n. 3, 36, 52 n. 7, 57 n. 10; *b*) IVe volume [36 B], 4, 5, 5 n. 1, 6, 12 n. 1, 22 n. 3, 28, 28 n. 3, 29, 31, 32, 35, 36, 40, 43, 51, 51 n. 3, 52 n. 7, 67; pl. XI; *c*) XIe volume, 4-6, 11-13, 15-17, 22 n. 3, 26, 29, 30, 32, 38, 40, 85, 86; *frontispice*, pl. IV, VI, VIII *a*, fig. 27; *d*) XIIIe volume, 4 n. 4.
2. —— XVIIe, XIXe vol. Istamboul, Millet Kütüphanesi, Feyzullah, n°s 1565, 1566. [36 A]. — 6 n. 2, 36, 36 n. 1.
3. *al-Āthār al-bāqiyah* d'al-Bīrūnī. Édimbourg, Bibl. de l'Université, *Arabic 161*. [61]. — 1, 1 n. 4, 2, 2 note, 18, 20, 72, 73, 78, 78 n. 3; pl. VII *a*, XXVI *a*, XXX*a*.
4. —— copie du xviie siècle. Paris, B. N., *arabe 1489*. [61]. — 1 n. 4, 2 note, 18, 18 n. 2, 3, 20; fig. 1.
5. *al-Bayṭarah* (*Kitāb*) d'Aḥmad ibn al-Ḥasan ibn al-Aḥnaf. Le Caire, Bibl. ég., *Khalīl Āghā 8 ṭibb*. [24]. — 51 n. 1, 57 n. 6.
6. *Dioscoride* (*Matière médicale*). Diverses collections d'Europe et d'Amérique. [27]. — 51 n. 1, 53 n. 5, 54, 54 n. 8, 56 n. 3.

7. *Djāmiʿ at-tavārīkh* de Rashīd ad-Dīn : *a*) Édimbourg, Bibl. de l'Université, *Arabic 20* ; *b*) Londres, Roy. As. Society. [70 A, B]. — 1, 1 n. 4, 2, 2 note, 19, 82, 82 n. 1, 84 n. 6 ; pl. VII *b*.
8. Feuille d'album*. Istamboul, Tōpqāpū Sarāī, n° 1719. [41]. — 28, 28 n. 5, 31, 35, 43, 43 n. 4, 57 n. 10.
9. *Galien* (*Traité sur les Antidotes*). Vienne, Bibl. nat., *A. F. 10*. [37]. — 22, 22 n. 3, 51, 51 n. 1, 53.
10. *Kalīlah wa Dimnah* d'Ibn al-Muqaffaʿ. Oxford, Bodl., *Pococke 400*. [80]. — 57 n. 1.
11. —— Paris, B. N., *arabe 3465*. [26]. — 25 n. 1, 51 n. 3, 53, 54, 57 n. 6, 63, 63 n. 12, 70 ; pl. XXIII *f*, fig. 22.
12. ——* Paris, B. N., *persan 2028*. [51]. — 2, 2 n. 4.
13. *Maqāmāt* d'al-Ḥarīrī. Leningrad, Acad. des Sciences. [32]. — 27 n. 1, 51 n. 3, 52, 52 n. 5, 57 n. 1 ; pl. V *b*.
14. —— Londres, Br. Mus., *Add. 22114*. [35]. — 29 n. 1, 86.
15. —— Londres, Br. Mus., *Or. 1200*. [34]. — 34 n. 1.
16. —— Oxford, Bodl., *Marsh 458*. [77]. — 36, 36 n. 4, 52 n. 8.
17. —— Paris, B. N., *arabe 6094*. [25]. — 22 n. 3, 25, 25 n. 1, 34 n. 1, 51, 51 n. 3, 53 n. 5, 54, 54 n. 6, 7, 57 n. 6, 65, 65 n. 1, 66, 70 ; pl. V *a*, XXIV *b*, fig. 2, 25.
18. —— Paris, B. N., *arabe 3929*. [18]. — 34 n. 1, 54, 54 n. 5 ; fig. 24.
19. —— (ou *Ḥarīrī-Schefer*). Paris, B. N., *arabe 5847*. [31]. — 25 n. 1, 34 n. 1, 44, 44 n. 1, 49, 51 n. 3, 52 n. 7, 8, 53, 53 n. 1, 56, 56 n. 3, 57 n. 1, 10, 11 ; fig. 10, 20, 21, 23.
20. —— Paris, B. N., *arabe 3467*. [78]. — 54, 54 n. 10, 56 ; fig. 26.
21. —— Vienne, Bibl. nat., *A. F. 9*. [76]. — 28, 28 n. 4, 29, 31, 35, 36, 36 n. 3, 43, 54, 54 n. 9, 56, 57 n. 10 ; fig. 3.
22. *Manāfiʿ al-ḥayawān* de ʿUbayd-Allāh ibn Djibra'īl ibn ʿUbayd-Allāh ibn Bakhtīshūʿ. Londres, Br. Mus., *Or. 2784*. [33]. — 36, 36 n. 2.
23. *Rawḍat aṣ-ṣafā'** de Mīr Khʷānd, IIe vol. Le Caire, Musée arabe, n° 15555. (Voir aussi *Table des planches*, X *a*). — 20, 20 n. 4, 82, 84 ; pl. X *a*, *b*, XXVIII *a*, XXXII.
24. *Traité* (*sur les Automates*) d'al-Djazarī. Diverses collections d'Europe et d'Amérique. [13]. — 52 n. 6, 54 n. 5.

B) Manuscrits chrétiens.

Les chiffres entre crochets [ ] renvoient aux numéros de la liste élaborée par Buchthal et Kurz, *Hand List* (voir *Bibliographie sommaire*).

a) *arabes* :

25. *Évangile de l'Enfance*. Florence, Bibl. Laurentienne, *Orient. 387* (autrefois : *Med. Pal.*). (Voir aussi *Table des planches*, VIII *b*). [73]. — 26, 26 n. 2, 47, 47 n. 4, 48, 48 n. 6, 57, 60, 74 n. 4, 75, 76 n. 4, 83, 83 n. 5, 86 ; pl. VIII *b*, XXIX *b*, *c*, fig. 17.
26. *Tétraévangile*. Vieux-Caire, Musée copte, *biblique 90*. — 57, 57 n. 8, 58.

b) *syriaques* :

27. *Ancien Testament*. Paris, B. N., *syr. 341*. [60]. — 49 n. 7, 66, 66 n. 6, 76, 76 n. 3 ; pl. XXV *b*.
28. *Évangéliaire*. Paris, B. N., *syr. 355*. [61]. — 34 n. 2, 42 n. 1 Omont, 49 n. 7 Idem.
29. —— Rome, Bibl. vaticane, *syr. 559*. [63]. — 33, 33 n. 3, 34 n. 2 de Jerphanion, 8, 36 n. 6 de J., 42 n. 1 de J., 48, 48 n. 5 de J., 49, 49 n. 5 de J., 50 n. 2, 51 n. 3, 57 n. 2, 58, 58 n. 2, 60, 62 n. 1, 76 n. 4, 80, 80 n. 5.
30. *Lectionnaire*. Londres, Br. Mus., *Add. 7169*. [18]. — 40 n. 10.
31. —— Londres, Br. Mus., *Add. 7170*. [19]. — 25 n. 2, 32, 32 n. 4, 34 n. 2 Buchthal, 36 n. 6 B., 49 n. 7 B., 52, 56 n. 4 B., 57, 57 n. 7, 58, 58 n. 1, 60 ; pl. IX *c*.
32. *Tétraévangile* de Raboula (*Raboulensis*). Florence, Bibl. Laurentienne, *Plut. I, 56*. [12]. — 34, 34 n. 6, 40 n. 11, 49, 49 n. 3, 7, 60, 63, 74, 74 n. 4, 5, 9, 84, 84 n. 3, 86 ; pl. XXIII *b*.

c) *coptes et coptes-arabes* :

33. *Épîtres et Actes*. Vieux-Caire, Musée copte, *biblique 94*. (Voir aussi *Table des planches*, XXI *a*). [92]. — 36 n. 7, 40, 40 n. 6, 49 n. 7, 52, 52 n. 10 ; pl. XXI *a*, XXII *a*, *b*.
34. *Hymnaire*. Vieux-Caire, Musée copte, *liturgique 34*. — 74, 76, 76 n. 4 ; pl. XXVII *c*.
35. *Lectionnaire*. Vieux-Caire, Musée copte, *liturgique 299*. — 40, 40 n. 9, 43 ; pl. XXI *b*.
36. *Tétraévangile*. Paris, Institut catholique, *I*. [287]. — 83, 84 n. 1 ; pl. XXIX *a*.
37. —— Londres, Br. Mus., *Or. 1316*. — 57 n. 2, 75, 75 n. 9.
38. —— Paris, B. N., *copte 13*. [268]. — 25 n. 3, 34 n. 3, 40, 40 n. 2, 49 n. 7 Millet, 66, 74, 74 n. 1, 2, 76 n. 4, 79 n. 7, 80-81, 82 n. 2 ; pl. XX, XXVI *b*, fig. 30.

d) *grecs* :

39. *Livre de Job*. Rome, Bibl. vaticane, *grec 749*. — 66, 66 n. 4 ; pl. XXV *a*.
40. *Tétraévangile* (*Rossanensis*). Cathédrale de Rossano. — 33, 34, 46, 60, 69, 84, 84 n. 2.
41. *Topographie chrétienne* de Cosmas. Rome, Bibl. vaticane, *grec 699*. — 41 n. 4, 42 n. 5.

e) *arménien* :

42. *Évangéliaire* de l'an 989, avec miniatures syriennes du VIe siècle. Erivan, dépôt national des Mss., *Etchmiadzin 299*. [360]. — 40, 40 n. 1, 74, 74 n. 8, 77 n. 4.

C) Manuscrit manichéen.

43. Feuillet. Berlin, *Museum für Völkerkunde*. — 31, 31 n. 5, 35, 82 note ; pl. XII *b*.

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

I. — FIGURES DANS LE TEXTE.

La figure se montre à la page indiquée en premier lieu. La référence complète de la figure se rencontre en bas de la même page ou de celle qui la précède. N = note.

22-27. — Divers genres de la plicature, spécimens choisis dans des manuscrits arabes illustrés aux XIIIe et XIVe siècles :
22. (d'après Blochet), 55 ; 23. (d'après de Lorey), 55 ; 24. (d'après Blochet), 55 ; 25. (d'après de Lorey), 55 ; 26. (d'après Blochet), 55 ; 27. détail de notre miniature, 56.

28. — Arrangement des plis dans l'art sassanide, relief rupestre (d'après *Survey*), 56.

29. — *Baptême de Jésus,* sur un médaillon de corne, tradition syrienne, VIe ou VIIe siècle (d'après *Dict. d'archéol. chrét.*), 75, 76 n. 4.

30. — *Annonciation,* miniature copte, 1179-1180 (d'après Millet), 80, 79 n. 7.

II. — FRONTISPICE.

Copie en couleurs ; gouache de M. Youssef Khafâgi, du Musée égyptien ; similigravure polychrome. *Kitāb al-Aghānī, Livre des Chansons,* d'Abu'l-Faradj al-Iṣfahānī. Ms. arabe calligraphié par Muḥammad ibn Abī Ṭālib al-Badrī, au cours de l'année 614 H./1217-1218 de notre ère. Le Caire, Bibl. ég. (nationale, *Dār al-Kutub*), *579 adab,* XIe volume, frontispice, f° 2 *a.* Texte, p. 11-13, 14-15, 36.

III. — PLANCHES.

Les planches renferment 73 documents et 3 détails de la miniature.

Les documents inédits jusqu'à ce jour, s'élevant à 38, ou bien présentés d'après des photographies nouvelles, au nombre de 5, sont seuls suivis des indications techniques destinées à compléter celles qui sont fournies au cours du volume et dans les légendes.

Pour les manuscrits qui renferment les miniatures, les renseignements bibliographiques se trouvent dans le *Répertoire des manuscrits à miniatures = Rép.* J'y renvoie en désignant le numéro d'ordre du manuscrit.

Le document déjà publié est suivi de la mention «d'après un tel» ou «d'après telle photographie ou copie microfilmée», et l'on en trouvera la référence complète en bas de la page indiquée en premier lieu.

Les dates de l'ère chrétienne sont uniformément adoptées dans les légendes (chiffres arabes ; chiffres romains pour les siècles).

Signes et abréviations : Le document inédit est marqué d'un astérisque * ; celui qui est reproduit d'après une photographie nouvelle est marqué de deux astérisques **. — M. a. = Musée arabe (Le Caire) ; M. c. = Musée copte (Vieux-Caire) ; ms. = manuscrit ; vol. = volume ; n. = note ; f° 4 *a* ; 5 *b* = folio 4 recto ; 5 verso ; dim. = dimensions ; 614 H. = an 614 de l'Hégire ; 1057 M. = an 1057 des Martyrs (ère copte).

Pl. I*. — *Kitāb al-Aghānī* (voir *supra, Frontispice*) ; XIe vol., verso de la miniature ; f° 2 *b,* dim. du feuillet : haut. 32 cm., larg. 23 cm. *Rép.* 1, description. Voir texte, p. 5.

Pl. II*. — *Ibid.* ; XIe vol., colophon ; f° 208 *b,* dim. du précédent feuillet. Texte, p. 5.

Pl. III*. — *Ibid.* ; IVe vol. ; f° 52 *b,* dim. du précédent feuillet. Texte, p. 6.

Pl. IV*. — *Ibid.*, zincogravure de la miniature originale (voir *supra, Frontispice*) ; dim. du précédent feuillet. *Rép.* 1, *c.* Texte, p. 11-13, 14-15, 22 n. 3, 29, 43, 45-53, 56, 57, 67-69, 86.

Pl. V. — *a*) D'après de Lorey. *Rép.* 17. Texte, p. 25, 51, 54.
b) D'après Kühnel. *Rép.* 13. Texte, p. 52, 57.

Pl. VI. — Deux détails de la miniature (voir pl. IV). Texte, p. 15-18, 29.

Pl. VII. — *a*)* *al-Āthār al-bāqiyah, Les traces persistantes,* d'al-Bīrūnī ; ms. arabe, de l'époque des Il-Khāns, copié par Ibn al-Quṭbī en 707 H./1307-1308 ; f° 193 *a,* dim. : haut. 10 cm. 5, larg. 13 cm. 5. *Rép.* 3. Texte, p. 2 note, 18-19, 72.
b) D'après Arnold. *Rép.* 7. Texte, p. 19.

Pl. VIII. — *a*) Détail de la miniature (voir pl. IV). Texte, p. 15-18, 24-30, 32-34, 35.
b)* *Indjīl ṭufūlat sayyidinā ; Évangile (arabe) de l'Enfance ;* ms. arabe, copié par le médecin (chrétien) Isḥāq ibn Abi'l-Faradj ibn al-Qissīs de Mardīn (Mésopotamie), achevé le 14 mars 1610 de l'ère d'Alexandre/1299 de notre ère ; 47 feuillets, dim. du feuillet : haut. 15 cm. 5, larg. 11 cm. 5 ; 54 dessins à la plume (cf. *Note additionnelle*). F° 6 *b,* dim. : haut. 5 cm., larg. 9 cm. *Rép.* 25. Texte, p. 26-27, 57.

Pl. IX. — *a*) D'après de Jerphanion. Texte, p. 41-42.
b) D'après une photographie d'un portrait de l'époque. Texte, p. 35, 50.
c) D'après Buchthal. *Rép.* 31. Texte, p. 32-34, 35, 52.

Pl. X. — *a*)* *Rawḍat aṣ-ṣafā', Jardin de pureté,* de Mīr Khwānd ; ms. persan, copié par Yaḥyā ibn Darwīsh ʿAlī al-Anṣārī, terminé le mardi 5 Dhu'l-ḥidjdjah de l'an 1015 H./4 avril 1606. Ce manuscrit (seul le IIe volume), récemment acquis par le Musée arabe, renferme 313 feuillets ; dim. du feuillet : haut. 34 cm., larg. 21 cm., avec vingt miniatures dont onze représentent des scènes de la vie du Prophète lequel n'est point voilé. F° 189 *b,* dim. : haut. 17 cm. 5, larg. 15 cm. 5. *Rép.* 23. Texte, p. 20.
b)* *Ibid.*, f° 135 *b,* dim. : haut. 16 cm., larg. 14. Texte, p. 20.

Pl. XI**. — *Kitāb al-Aghānī* (voir *supra, Frontispice*) ; IVe vol., frontispice ; f° 2 *a,* dim. : haut. 26 cm. 5, larg. 17 cm. Photographie nouvelle, après restauration par M. Ahmad Youssef, du Musée égyptien, sur la prière de l'auteur. *Rép.* 1, *b.* Texte, p. 5 n. 1, 12 n. 1, 28 n. 3, 28-29, 31, 32, 43, 51, 51 n. 3, 67.

Pl. XII. — *a*) D'après Herzfeld. Texte, p. 30.
b) D'après von Le Coq. *Rép.* 43. Texte, p. 31, 35.
c) D'après Smirnoff. Texte, p. 30, 45.

Pl. XIII. — *a*) D'après Strzygowski. Texte, p. 40, 27, 43.
b) D'après Orbeli et Trever. Texte, p. 32.
c) D'après von Le Coq. Texte, p. 31, 37, 41 n. 2.

Pl. XIV. — *a*)* Bol en faïence, fond blanc et décor polychrome, sur le pourtour une inscription semi-coufique ; dim. : haut. 9 cm., diam. 19 cm. M. a., n° 14345. Texte, p. 31.

b)* Bol en faïence, fond marron et reflet métallique, avec en réserve une décoration polychrome; dim. : haut. 11 cm., diam. 21 cm. M. a., n° 14510. Texte, p. 31.

Pl. XV. — *a*)* Base de chandelier en cuivre, décorée et gravée; dim. : haut. 17 cm., diam. 24 cm. Détail publié ici : un grand médaillon, dim. : 9 cm.; au nombre de quatre, les grands médaillons renferment la même scène, sauf que l'émir trônant se montre dans l'une d'elles sans gobelet à la main. Le Caire, collection Chérif Sabry pacha. Texte, p. 32, 44.

b)* Applique de meuble en cuivre doré; dim. : haut. 2 cm. 5, larg. 2 cm. Le Caire, collection Jacques Matossian. Texte, p. 32.

Pl. XVI. — *a*)* Dim. : haut. 21 cm., larg. 80 cm. M. c., salle 14, n° 7196. Texte, p. 39.

b)* Dim. : haut. 23 cm., larg. 80 cm. M. c., salle 14, n° 7197. Texte, p. 39.

c)* Fragment en deux parties; dim. : haut. 19 cm., larg. 88 cm. M. c., salle 14, n°s 7187, 7188. Texte, p. 39.

d)* Traces de couleurs; dim. : haut. 15 cm., larg. 59 cm. M. c., salle 14, n° 7223. Texte, p. 39.

Pl. XVII. — *a*)* Laine sur lin; couleurs dominantes : beige, tête de nègre, rose et blanc; provenance Akhmīm; dim. : haut. 16 cm., larg. 52 cm. Le Caire, Maison J. Tano. Texte, p. 39, 41 n. 3.

b)* Laine sur lin (fragment); couleurs dominantes : orange, tête de nègre, jaune et vert; provenance Akhmīm; dim. : haut. 18 cm., larg. 25 cm. Le Caire, Maison J. Tano. Texte, p. 39, 41 n. 3.

c)* Haut-relief; provenance Bahnasā (?); dim. : haut. 21 cm., larg. 34 cm. Le Caire, Maison K. A. Hammouda. Texte, p. 39, 41 n. 3.

d)* Bas-relief; provenance Bahnasā (?); dim. : haut. 35 cm., larg. 75 cm. Le Caire, Maison K. A. Hammouda. Texte, p. 39, 41 n. 3.

e)* Bas-relief; dim. : haut. 15 cm., larg. 50 cm. M. c., salle 18 *a*, n° 3623. Texte, p. 39, 41 n. 3.

Pl. XVIII. — *a*)* Haut-relief; dim. : haut. 25 cm., larg. 42 cm. M. c., salle 21, n° 4542. Texte, p. 39.

b)* Haut-relief (fragment); provenance Ahnās al-Madīnah (?); dim. : haut. 30 cm., larg. 58 cm. M. c., salle 1, n° 7057. Texte, p. 39.

c)** Bas-relief; provenance Bahnasā (?); dim. : haut. 24 cm., larg. 42 cm. M. c., salle 2, n° 128. Texte, p. 39.

Pl. XIX. — *a*)* Fragment; dim. : haut. 21 cm., larg. 73 cm. M. c., salle 14, n° 7210. Texte, p. 39.

b)* Dim. : haut. 27 cm., larg. 1 m. 08; M. c., salle 14, n° 7192. Texte, p. 39.

c)* Haut-relief; provenance Bahnasā (?); dim. : haut. 11 cm., larg. 36 cm. Le Caire, Maison K. A. Hammouda. Texte, p. 39, 41 n. 2.

d)* Bas-relief; provenance Dashlūt (?); dim. : haut. 24 cm., larg. 49 cm. M. c., salle 3, n° 7100. Texte, p. 39.

Pl. XX*. — *Tétraévangile* copte, copié en 1179-1180 par Michel, évêque de Damiette; f° 9 *b*, dim. : haut. 11 cm. 6, larg. 19 cm. *Rép.* 38. Texte, p. 40, 66.

Pl. XXI. — *a*)** *Épîtres et Actes* (le premier volume se trouve à Paris, voir *infra*, pl. XXIX *a*); ms. copte-arabe, copié par le prêtre Gabriel, terminé le 10 Kiak 966 M./6 décembre 1250; f° 158 *b;* dim. : haut. 20 cm., larg. 13 cm. 5. *Rép.* 33. Texte, p. 34 n. 3, 36 n. 7, 40.

b)* *Lectionnaire* copte, daté 1421 M./1705; f° 276 *b*, dim. : haut. 34 cm., larg. 20 cm. *Rép.* 35. Texte, p. 40, 43.

Pl. XXII. — *a*)** *Épîtres et Actes* (voir *supra*, pl. XXI *a*); f° 3 *b*, dim. : haut. 24 cm., larg. 16 cm. Quatre représentations : registre supérieur : Jésus, Marie; registre inférieur : vision de saint Paul, saint Paul et ses disciples. Texte, p. 36 n. 7, 52.

b)* *Ibid.*; f° 4 *a*, dim. : haut. 12 cm., larg. 16 cm. (demi-page). Texte, p. 52.

Pl. XXIII. — *a*) D'après *Guide illustré des Sculptures grecques, romaines et byzantines*. Texte, p. 62-64.

b) D'après Toesca. *Rép.* 32. Texte, p. 62-64, 86.

c) D'après Mâle. Texte, p. 62-64.

d) D'après de Jerphanion. Texte, p. 62-64.

e) D'après Duthuit et Volbach. Texte, p. 62-64.

f) D'après Buchthal. *Rép.* 11. Texte, p. 62-64, 53, 70.

Pl. XXIV. — *a*) D'après Cumont. Texte, p. 64-67.

b) D'après Buchthal. *Rép.* 17. Texte, p. 65-67, 70.

Pl. XXV. — *a*) D'après Buchthal. *Rép.* 39. Texte, p. 66.

b) D'après Omont. *Rép.* 27. Texte, p. 66, 76.

c) D'après de Jerphanion. Texte, p. 65-66.

d) D'après de Jerphanion. Texte, p. 65-66.

Pl. XXVI. — *a*) D'après une copie microfilmée. *Rép.* 3. Texte, p. 73-78.

b) D'après une reproduction photographique. *Rép.* 38. Texte, p. 74-78.

Pl. XXVII. — *a*)* Carreau de céramique, bleu sur blanc; dim. : haut. 13 cm., larg. 13 cm. Le Caire, collection de l'auteur. Texte, p. 75-76.

b)* Icone peinte sur toile appliquée sur bois, datée 1869; dim. : haut. 75 cm., larg. 50 cm. Le Caire, Ḥārèt Zuwaylah, église copte de la Vierge. Texte, p. 76.

c)* *Hymnaire* arabe-copte; f° 158 *b*, dim. : haut. 15 cm., larg. 11 cm. *Rép.* 34. Texte, p. 74, 76.

Pl. XXVIII. — *a*)* *Rawḍat aṣ-ṣafā'* (voir *supra*, pl. X); f° 27 *b*, dim. : haut. 23 cm., larg. 13 cm. Texte, p. 82-84.

b)* Icone peinte sur toile appliquée sur bois; dim. : haut. 90 cm., larg. 80 cm. Vieux-Caire, église copte d'Abū Sargah. Texte, p. 83.

Pl. XXIX. — *a*)* *Tétraévangile* (le deuxième volume se trouve au M. c., voir *supra*, pl. XXI *a*); ms. copte-arabe, daté 1250; f° 4 *b*. D'après un calque obligeamment pris sur l'original par M[lle] S. Joffroy; grandeur naturelle. *Rép.* 36. Texte, p. 83, 84 n. 1.

b)** *Évangile* (*arabe*) *de l'Enfance* (voir *supra*, pl. VIII *b*); f° 17 *a*, dim. : haut. 6 cm., larg. 11 cm. Photographie communiquée par M. Buchthal. Texte, p. 83-84.

c)* *Ibid.*; f° 7 *a*, dim. : haut. 5 cm., larg. 9 cm. Texte, p. 83-84.

Pl. XXX. — *a*) D'après une copie microfilmée. *Rép.* 3. Texte, p. 73, 78-81.

b) D'après Strzygowski. Texte, p. 78-81.

Pl. XXXI. — *a*) D'après une photographie d'Alinari. Texte, p. 85.

b) D'après Herzfeld. Texte, p. 85, 71 n. 6, 80.

Pl. XXXII*. — *Rawḍat aṣ-ṣafā'* (voir *supra*, pl. X); f° 61 *b*, dim. : haut. 22 cm., larg. 12 cm. Texte, p. 20, 84.

CORRECTIONS.

P. 8, l. 13; aussi p. 10, n. 1. — *Lire* : Écritures
P. 9, l. 2. — *Lire* : al-Ḥasan et al-Ḥusayn
P. 10, n. 2. — L. 10 : *supprimer* : Ṭabarī, *Tārīkh*, p. 1480; — L. 16 : *lire* : Wāḥidī
P. 20. — L. 7 : *lire* : ils fixent — N. 3 : *lire* : 'Abd-Allah
P. 23, n. 4, l. 9. — fresques *lire* : mosaïques
P. 25, n. 3. — 1279 *lire* : 1179
P. 36. — N. 10 : *lire* : *Kashshāf*, — N. 7; aussi p. 49, n. 7; 58, n. 3 : *lire* : *Catalogue*, I,
P. 40. — L. 14 : *lire* : planants — L. 11; aussi p. 52, l. 16; pl. XXI *a*, XXII *a*, *b* : 1249 *lire* : 1250
P. 41. — N. 2 : XV, 2 *lire* : XIX *c* — N. 6; aussi p. 63, n. 9; 65, n. 5; 66, n. 1; 79, n. 7 : *lire* : texte, I,
P. 43. — L. 11-12 : *lire* : et tenant une couronne à rubans, qui renferme la croix. — L. 29 : *lire* : (fig. 3)
P. 44, n. 1; aussi p. 57, n. 10. — *Lire* : d'Avennes
P. 58, l. 5. — de l'évangéliaire *lire* : du tétraévangile
P. 64, n. 5. — album *lire* : atlas
P. 75, l. 4. — *Lire* : chaire
P. 77, l. 18. — *Lire* : que rapporter les deux manuscrits à
P. 79, l. 5. — *Lire* : la pourpre

TABLE DES MATIÈRES.

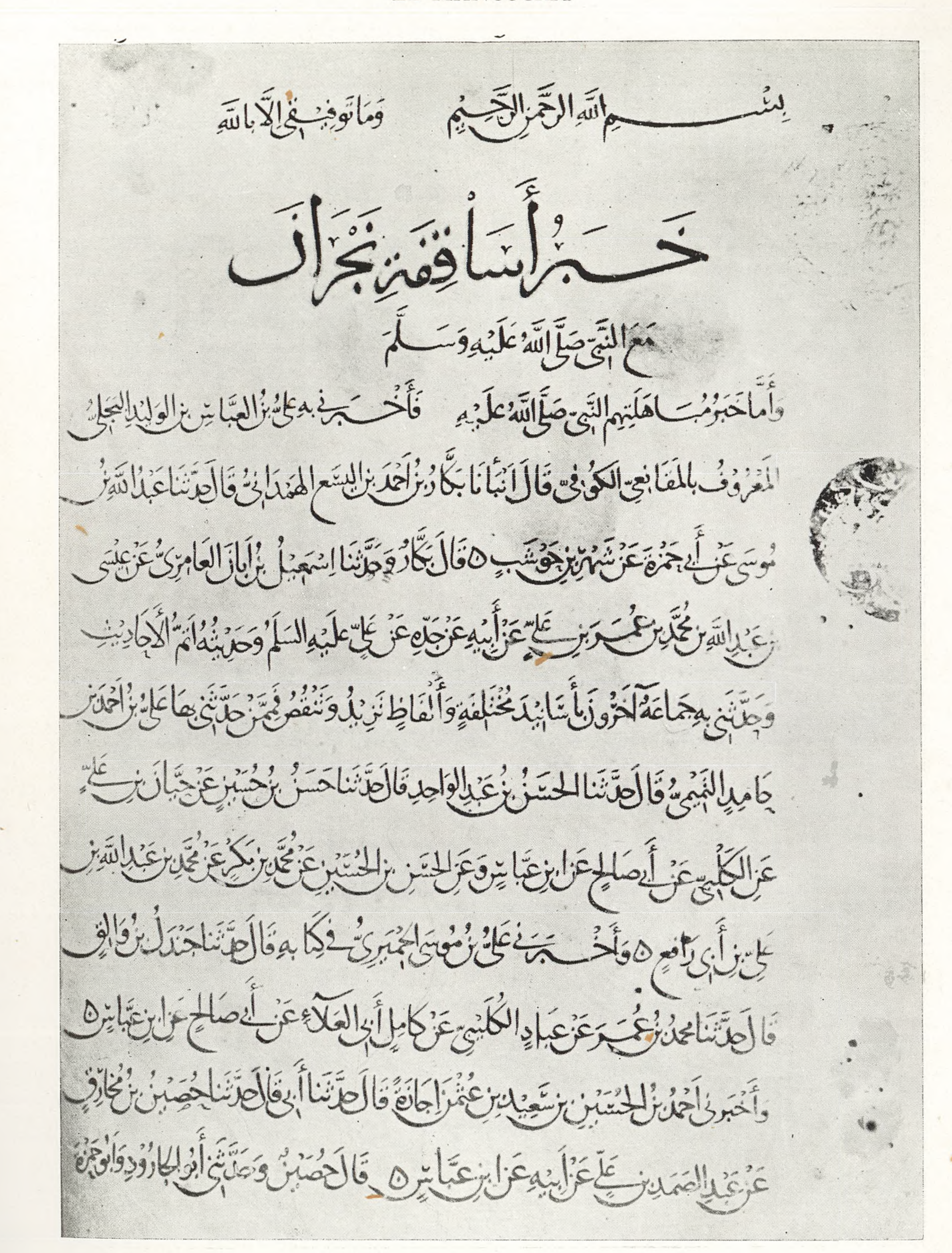
APPENDICE.

INDEX.

PARTIE ARABE.

PLANCHES

LE MANUSCRIT



بسم الله الرحمن الرحيم وما توفيقي إلا بالله

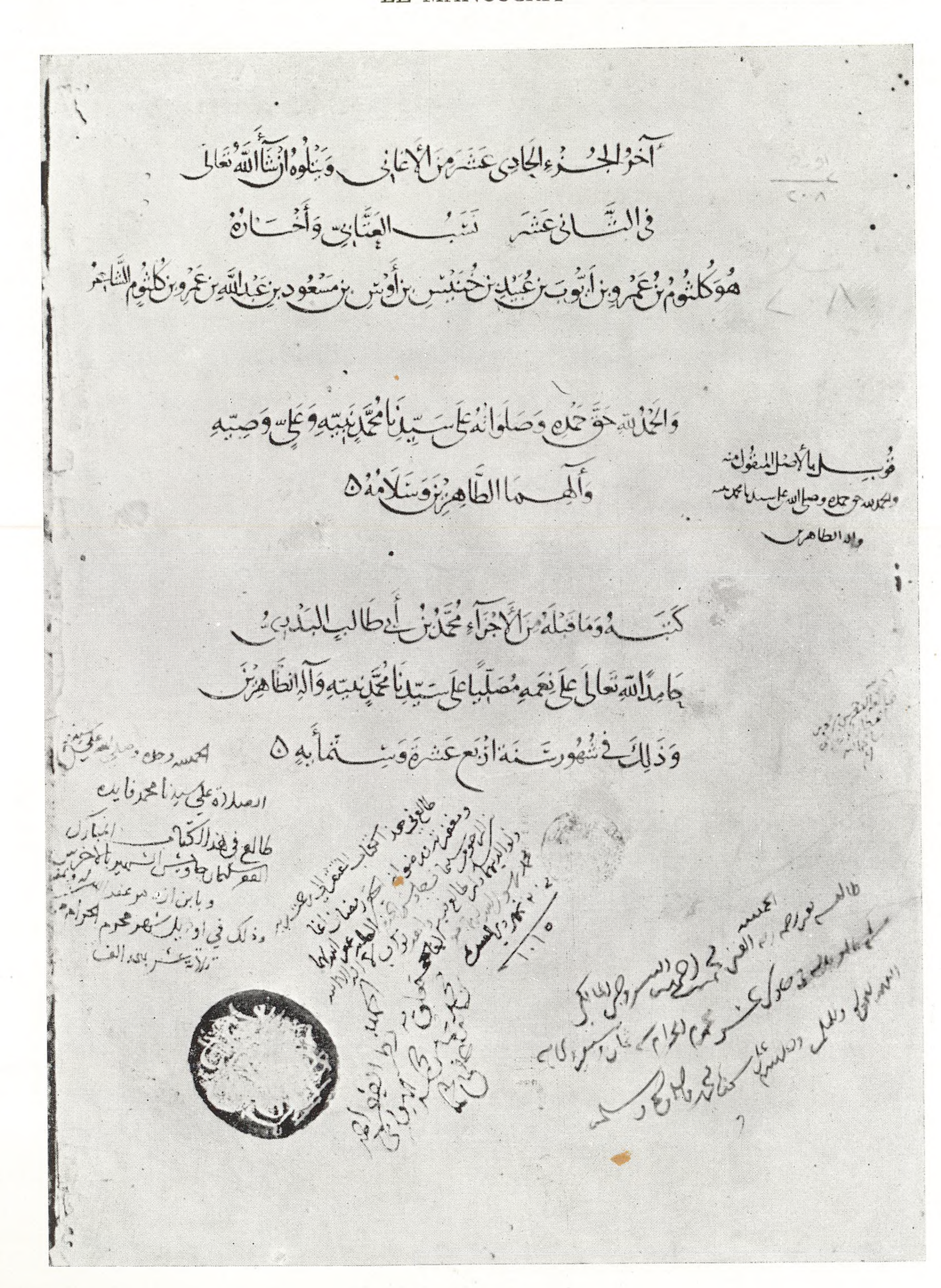
خبر أساقفة نجران

مع النبي صلى الله عليه وسلم

وأما خبر مباهلتهم النبي صلى الله عليه فأخبرني به علي بن العباس بن الوليد البجلي
المعروف بالمقانعي الكوفي قال أنبأنا بكار بن أحمد بن اليسع الهمداني قال حدثنا عبد الله بن
موسى عن أبي حمزة عن شهر بن حوشب ٥ قال بكار وحدثنا إسمعيل بن أبان العامري عن عيسى
بن عبد الله بن محمد بن عمر بن علي عن أبيه عن جده عن علي عليه السلم وحديثه أتم الأحاديث
وحدثني به جماعة آخرون بأسانيد مختلفة وألفاظ تزيد وتنقص فممن حدثني بها علي بن أحمد بن
حامد التميمي قال حدثنا الحسن بن عبد الواحد قال حدثنا حسن بن حسين عن حبان بن علي
عن الكلبي عن أبي صالح عن ابن عباس وعن الحسن بن الحسين عن محمد بن بكر عن محمد بن عبد الله بن
علي بن أبي رافع ٥ وأخبرني علي بن موسى الحميري في كتابه قال حدثنا جندل بن والق
قال حدثنا محمد بن عمر عن عباد الكلبي عن كامل أبي العلاء عن أبي صالح عن ابن عباس ٥
وأخبرني أحمد بن الحسين بن سعيد بن عثمان إجازة قال حدثنا أبي قال حدثنا حصين بن مخارق
عن عبد الصمد بن علي عن أبيه عن ابن عباس ٥ قال حصين وحدثني أبو الجارود وأبو حمزة

Sujet de la miniature.

LE MANUSCRIT



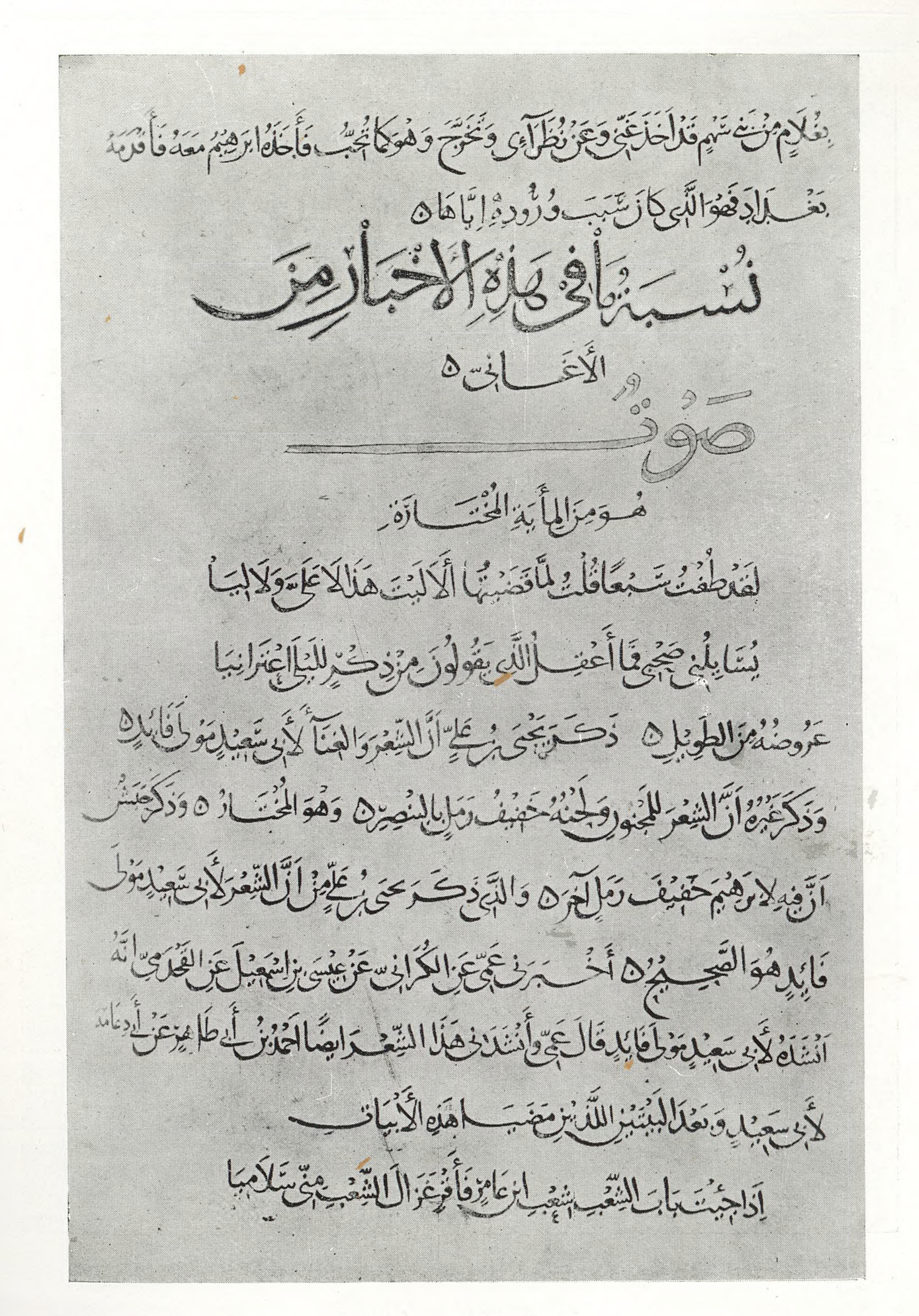
آخر الجزء الحادي عشر من الأغاني ويتلوه إن شاء الله تعالى
في الثاني عشر نسب العتابي وأخباره
هو كلثوم بن عمرو بن أيوب بن عبيد بن حنيش بن أوس بن مسعود بن عبد الله بن عمرو بن كلثوم الشاعر

والحمد لله حق حمده وصلواته على سيدنا محمد نبيه وعلى صحبه
وآلهما الطاهرين وسلامه

كتبه وما قبله من الأجزاء محمد بن أبي طالب البدري
حامدا لله تعالى على نعمه مصليا على سيدنا محمد نبيه وآله الطاهرين
وذلك في شهور سنة أربع عشرة وستمائة

Nom du calligraphe et date.

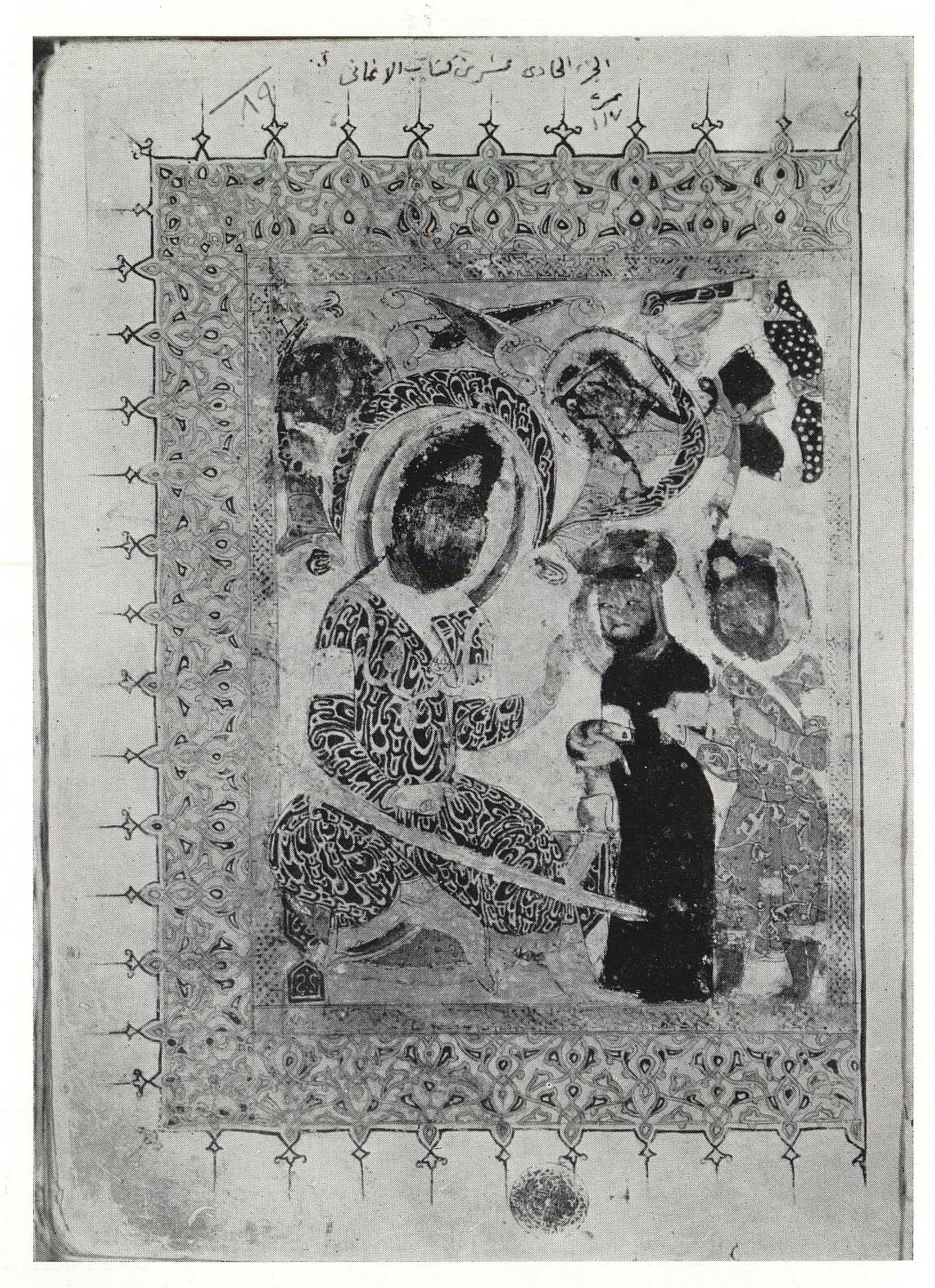
LE MANUSCRIT



بغلام من بني سهم قد اخذ عني وعن نظرائي وتخرج وهو كما تحب فأخذه ابرهيم معه فأقدمه
بغداد فهو الذي كان سبب وروده إياها
نسبة أبي هذه الأخبار من
الأغاني
صوت
هو من المائة المختارة
لقد طفت سبعا قلت لما قضيتها ألا ليت هذا لا علي ولا ليا
يسائلني صحبي فما أعقل الذي يقولون من ذكر لليلى اعترانيا
عروضه من الطويل ذكر يحيى بن علي أن الشعر والغناء لأبي سعيد مولى فائد
وذكر غيره أن الشعر للمجنون ولحنه خفيف رمل بالبنصر وهو المختار وذكر عمرو
أن فيه لابرهيم خفيف رمل آخر والذي ذكره يحيى بن علي من أن الشعر لأبي سعيد مولى
فائد هو الصحيح أخبرني عمي عن الكراني عن عيسى بن إسمعيل عن القحذمي أنه
أنشد لأبي سعيد مولى فائد قال عمي وأنشدني هذا الشعر أيضا أحمد بن أبي طاهر عن أبي دعامة
لأبي سعيد وبعد البيتين اللذين مضيا هذه الأبيات
إذا جئت باب الشعب شعب ابن عامر فأقر غزال الشعب مني سلاميا

Titres enrichis d'or.

LA MINIATURE. CHEF-D'ŒUVRE ARABE MUSULMAN



« *Épreuve* » : Muḥammad en dispute théologique avec l'évêque et le préfet de Nadjrān, cité yéménite chrétienne.

École de Bagdad ; 1217-18.

L'ÉCOLE DE BAGDAD



a) Abû Zayd devant le gouverneur de Merv (*Séances* d'al-Ḥariri).

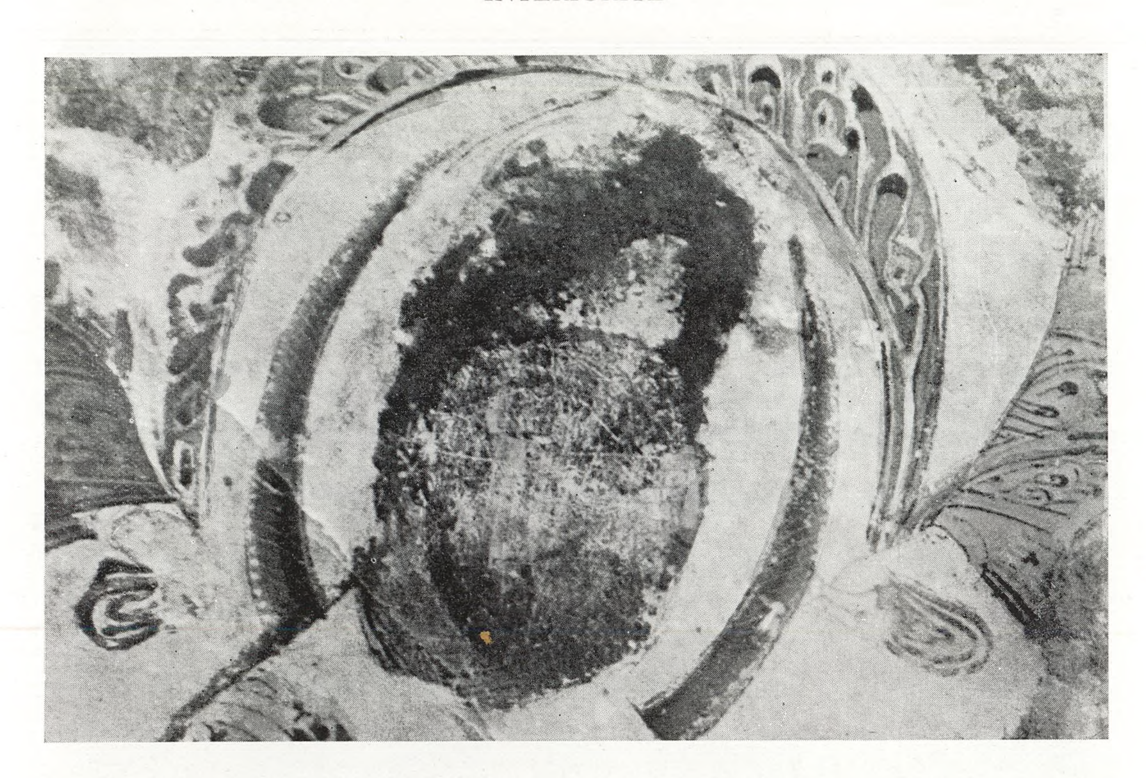
Miniature ; 1222-23.



b) Couronnement de porte.

Miniature (détail) ; vers 1230.

INTÉRIORITÉ





La miniature (détails). — Le drame.

SYMPTÔMES DE LANGUEUR PERSANE



a) « *Imprécation réciproque* » : Muḥammad et sa famille affrontent les seigneurs chrétiens de Nadjrān.
Miniature persane ; 1307-8.



b) Muḥammad recevant de Gabriel le message.
Miniature persane ; 1310-11.

COURANT SÉMITIQUE



a



b

a) La miniature (détail). — Animation.

b) Juifs s'entretenant avec Hérode.
Dessin à la plume, ms. arabe, chrétien ; 1299.

TYPES DE LA SYRO-MÉSOPOTAMIE CHRÉTIENNE



a



b



c

a) Quatre anges volants soutiennent la Gloire du Christ.
Peinture murale (détail) ; Cappadoce ; début Xe s.

b) Évêque syro-maronite (1670-1732).
Portrait à l'huile (détail).

c) Jésus et la Samaritaine au puits.
Miniature, ms. syriaque ; 1216-20.

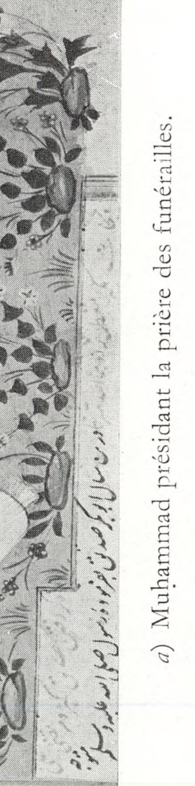
DISPARITION DU PATHÉTIQUE BAGDADIEN



b) Muhammad suppliant Allah de répandre la pluie.

Miniatures persanes ; 1606.





a) Muhammad présidant la prière des funérailles.

COURANT ASIATIQUE



Solennité d'une audience émirienne.

Miniature bagdadienne ; 1217-18.

TRADITION IRANIENNE



a

b



a) Artaxerxès Ier accordant une audience.
Bas-relief ; Persépolis ; 465-460 av. J.-C.

b) Assemblée religieuse.
Miniature manichéenne ; Turkestan chinois ; VIIIe-IXe s.

c) Scène d'investiture.
Orfèvrerie sassanide (détail).



c

APPARAT ORIENTAL



b



a



c

a) Jésus tenant le livre de la loi.
Ivoire ; Syrie ; VIe s.

b) Scène de cour.
Orfèvrerie post-sassanide (détail).

c) Bouddha prêchant.
Fresque ; Turkestan chinois ; VIe-VIIIe s.


PANTOMIME RITUELLE


b


a

Princes buvant.

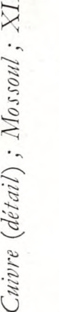
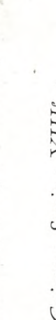
a, b) *Faïences ; Rhagès ; XIIIe s.*

PANTOMIME RITUELLE



b

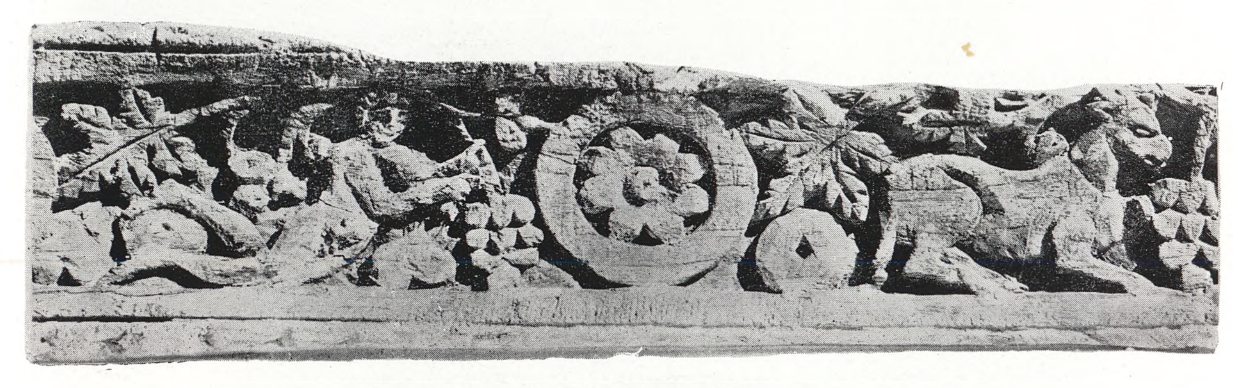
a



a) Émir trônant. *Cuivre (détail) ; Mossoul ; XIIIe s.*

b) Attitude de buveur. *Cuivre ; Syrie ; XIIIe s.*

FIGURES VOLANTES DE L'ART COPTE





a, b) Génies sans ailes.

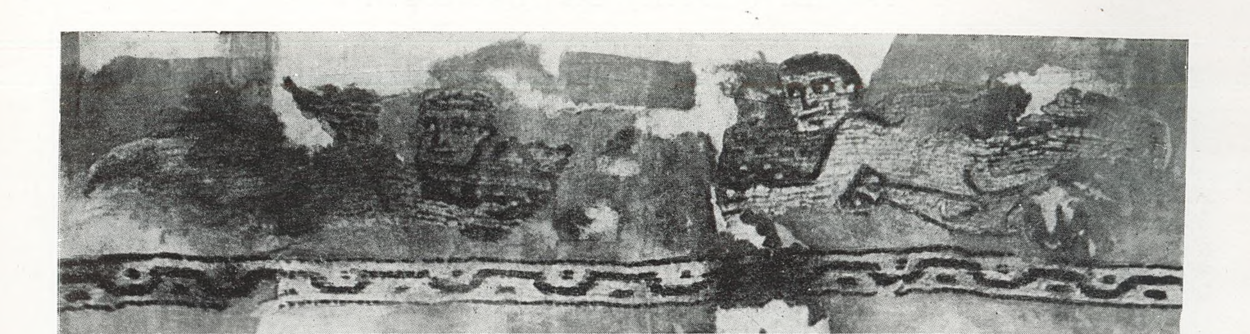




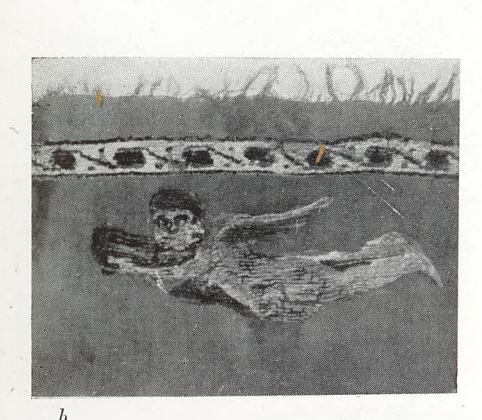
c, d) Génies ailés.

Bois sculptés coptes ; IVᵉ-Vᵉ s.

FIGURES VOLANTES DE L'ART COPTE



a



b



c



d



e

Génies ailés.

a, b) *Tissus coptes ; VIᵉ s.*

c, d, e) *Calcaires sculptés coptes ; Vᵉ-VIᵉ s.*

FIGURES VOLANTES DE L'ART COPTE



a, b) Victoires ailées.



c) Victoire sans ailes.

Calcaires sculptés coptes ; Ve-VIe s.

FIGURES VOLANTES DE L'ART COPTE





a, b) Anges ailés.

Bois sculptés coptes ; IVe-Ve s.



c) Ange sans ailes portant une coupe.

Calcaire sculpté copte ; IVe-Ve s.



d) Anges ailés.

Calcaire sculpté copte ; Ve-VIe s.



Tentation de Jésus.

Miniature, ms. copte ; 1179-80.





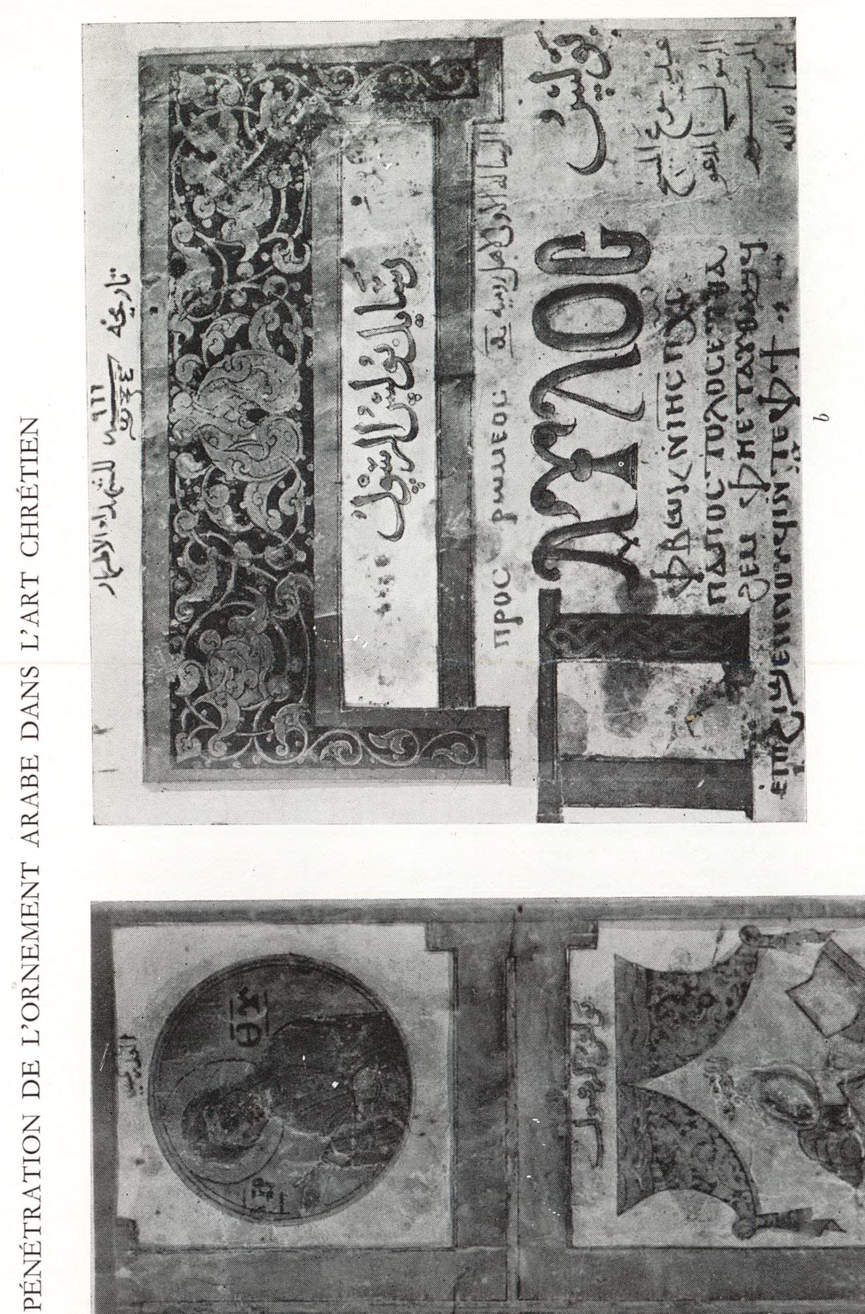
a) Ascension.

Miniature, ms. copte-arabe ; 1249.

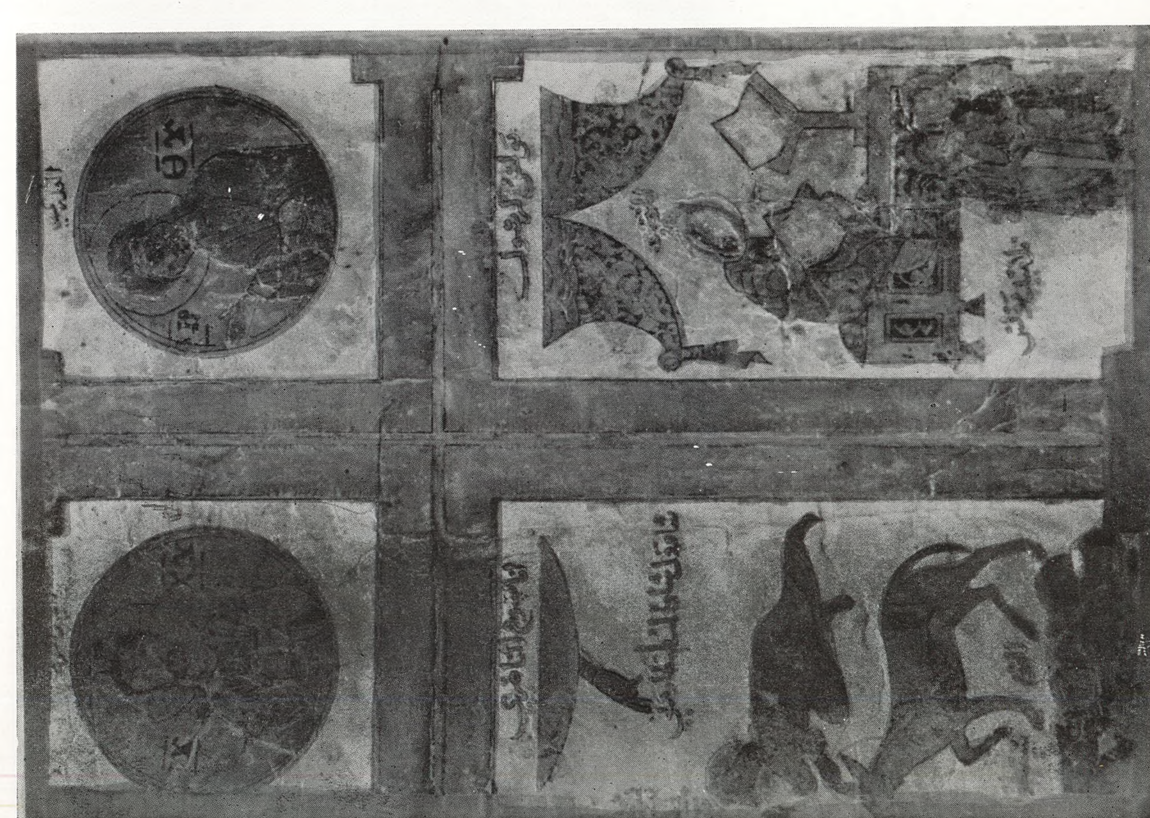


b) Crucifixion.

Miniature, ms. copte ; 1705.



b



a

a) Miniature.

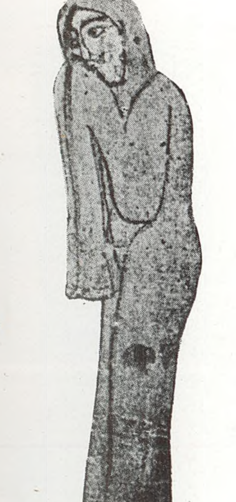
b) Enluminure.

Épîtres et Actes, ms. copte-arabe ; 1249.

FILIATION



a *b* *c* *d* *e*



f

a) Sarcophage des « pleureuses ». — *Marbre, haut-relief (détail) ; Phénicie ; IVe s. av. J.-C.*

b, c) Marie dans « Crucifixion ». — b) *Miniature (détail) ; Tétraévangile syriaque de Raboula ; Mésopotamie ; 586.* — c) *Fresque (détail) ; Rome, église S.-Marie-Antique ; VIIIe s.*

d) Myrophore dans « Crucifixion ». — *Peinture murale (détail) ; Cappadoce ; 2e moitié XIe s.*

e) Sainte femme dans « Descente de Croix ». — *Reliquaire en argent (détail) ; Byzance ; XIIe s.*

f) Femme se lamentant. — *Miniature bagdadienne (détail) ; 1er quart XIIIe s.*

EXPRESSION DE LA DOULEUR FÉMININE.

INSPIRATION INTERNE



a) Scène pastorale.
Fresque syrienne, païenne ; Doura-Europos ; entre 164 et 250.



b) Harangue d'Abû Zayd (*Séances* d'al-Ḥariri).
Miniature bagdadienne ; 1222-23.

CHAÎNONS INTERMÉDIAIRES



a) Job et ses amis.
Miniature byzantine ; IXe s.



b) Job, sa femme et ses amis.
Miniature, ms. syriaque ; VIIe-VIIIe s.



c) Multiplication des pains.
Peinture murale ; Cappadoce ; début Xe s.



d) Berger de la Nativité.
Peinture murale (détail) ; Cappadoce ; XIe s.

IDENTITÉ DE LIGNÉE AVEC IMPROVISATIONS MUSULMANES



a) *Miniature persane ; 1307-8.*



b) *Miniature, ms. copte ; 1179-80.*

Baptême de Jésus.

SPÉCIMENS CHRÉTIENS D'ORIENT



a) *Céramique ; Delft ; XVIIe-XVIIIe s.*



b) *Icone ; Égypte ; 1869.*



c) *Miniature, ms. arabe-copte ; XIXe s.*

Baptême de Jésus.

a



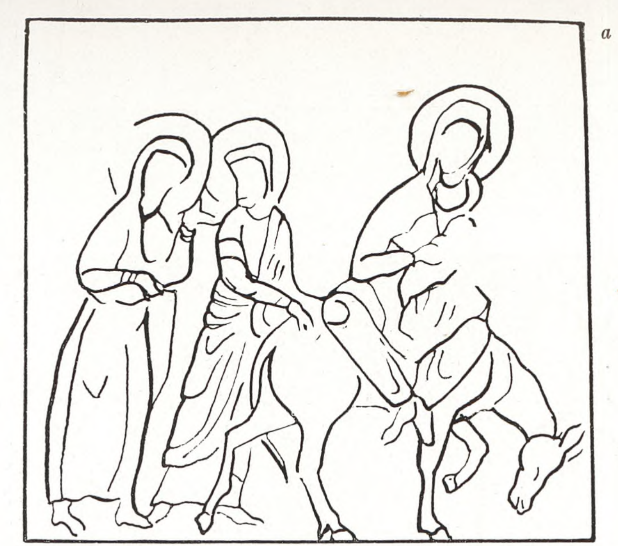
b



a) L'enfant Muḥammad transporté par sa nourrice. *Miniature persane ; 1606.*

b) Fuite en Égypte. *Icone ; Égypte ; XVIII*e *s.*

a





b



c



a) *Miniature, ms. copte-arabe ; 1250.*

b, c) *Dessins à la plume, ms. arabe, chrétien ; 1299.*

Épisodes de la Fuite en Égypte.

IMITATION ÉLABORÉE



a) *Miniature persane ; 1307-8.*



b) *Tissu ; Syrie ; VIe-VIIe s.*

ANNONCIATION.

PROTOTYPE CHRÉTIEN ORIENTAL



a



b

a) St. Grégoire de Nazianze.

Fresque ; Rome, église S.-Marie-Antique ; VIIIe s.

b) « Prêtre ».

Fresque ; Sāmarrā, palais abbasside « al-Djawsaq » ; IXe s.

INVENTION MUSULMANE



Muḥammad et Abû Bakr réfugiés dans une caverne.

Miniature persane ; 1606.

الألواح

المشتمل

صدر : — صدر التصويرة : المستوى الذى يبدو أقرب ما يكون من الناظر | من « الصدر : أول كل شىء ، كصدر النهار وصدر الكتاب » . عارضه بالكلمات : مهاد ، رقعة ، خلفية .

طريقة : — منهج الأداء . ظ بعد : أداء | من اصطلاحات الموسيقى والأدب .

غِرار البدء : — المثل الكامل الأول الذى يحتذى عهداً بعد عهد | من « الغرار : المثال الذى تضرب عليه الرماح لتصلح » . ظ بعد : غرار .

جلَّل ، عالَى على : — يقال : عالى على الحائط بأدوات التنميق ، وجلل الحائط وغيره بها أو بالنسائج والسجف | فى مقدمة ابن خلدون ، ص ٣٥٩ « من الحجر والجير وغيرهما مما يعالى على الحيطان عند التأنق . . . كالرخام . . . والصدف » ، ثم « المعالاة على البناء بالتنميق » . وفى هذه المقدمة بعد ذلك ، ص ٤٨٠ « جلل الحائط بالكاس » ، وفى المخصص ج ٤ ص ٦٧ « ثوب أحمر يجلل به الهودج » وبهذا المعنى الأخير سمعت أهل حلب يستعملون اللفظ ؛ وفى اللسان ، ل ف ع « (نساء المؤمنين) متجللات بأكسيتهن » .

ناتئ المنقور : — ما نُقر فى الصخر على بروز rock relief . الجمع : نواتئ المنقورات | من « نتأ : انتبر وارتفع وخرج من موضعه من غير أن يبين أى أن ينفصل » : التاج ، ن ت أ . ثم من « النقر : الكتاب فى الحجر » ؛ وكذلك من استعمالهم « الحجر الناتئ والصخرة الناتئة فى عرض جبل » : القاموس ، ع ق ب . ولا بأس أن نخص النقر بالحجر ، واعتمادى على ما ورد فى صفة المسجد الأقصى فى المسالك ، ص ١٤٣ « وبالركن الشمالى من الغارة صفّة نقّر فى الصخرة يسمونها مقام الخليل » ، (والحق أن العمرى لم يخص النقر بالصخر ، ظ ص ١٤٥) . ولدينا لغير الصخر مثل الرخام والحجر والخشب ألفاظ نحو النحت والنقب والحفر .

أداء : — تعبير حسى بوساطة طرائق الصنعة | من الأدب .

مشاكلة : — تكافؤ فى الشكل . وهى ألصق بالكلمة الإفرنجية من « مشابهة » أى ressemblance .

لَيانة : — هشاشة الخط فى الرسم مع مهارة .

قُنْباز × : — رداء القسيس | لفظ سائر فى سورية ولبنان .

مرأى : — كل ما يقع تحت بصرك فى الخليقة | أما المنظر ، وهو من الاصطلاحات الشائعة ، ظ قبل ، فيفيد مجموعة أشياء تأخذ بصرك . وأما المشهد ، وهو من الاصطلاحات الشائعة أيضاً ، ظ قبل ، فمنظر ينطوى على حركة ظاهرة أو خفية . وهناك النظارة ، ظ قبل : نظارة .

بِنية : — خطة تنتظم بها أجزاء التصويرة .

رُقعة : — أداة نحو ورق أو خشب أو حجر يختارها الفنان لإنجاز عمله فيها | من « الرقعة التى تكتب » و « رقعة الشطرنج : لوحه » و « رقعة الثوب : أصل نسيجه وجوهره » . وفى محيط المحيط ، ر ق ع « رقعة الثوب المنقوش : نسيجه الأصلى الذى رصف عليه النقش » ، وقد انفرد بها فيما أعلم . ظ قبل : مهاد ، صدر .

أثارة : — بقية من أسلوب ذهب شأنه ، فتلمح اليه فى أسلوب آخر مستجد | فى الأساس « وهم على أثارة من علم أى بقية منه يأثرونها عن الأولين » .

تراصُف : — معادلة أجزاء التصويرة أو غيرها فى نظام مجموعها . الضد : تجانف . ظ قبل : تجانف | من الرصف ، وهو « ضم الشىء بعضه الى بعض ونظمه » ومن « رصف الأسنان : اذا تصافّت فى نبتتها وانتظمت واستوت » : اللسان ، ر ص ف . والتراصف بهذا المعنى نجده فى الأدب « كلام متراصف الفقر » . هذا ، وأقر المجمع « التماثل » بدل التراصف (« مجموعة المصطلحات العلمية . . . » ، بلاق ١٩٤٢ ، ص ٤٥) ؛ والتماثل الذى وضعته أنا ازاء parité (ظ قبل : تماثل) من « تماثل العددين : كون أحدهما مساوياً للآخر » : « التعريفات » للجرجانى . وليس الاصطلاح الافرنجى symétrie قائماً على هذا وحده ، فهو يتضمن الانتظام والاعتدال فى المجموع .

صَنعة : — مجموعة الوسائل والطرائق فى فن من الفنون | فى الأغانى ، ج ٥ ص ٢٢٢ « تغنت يوماً صلفة جارية زرياب بصنعة ابراهيم الموصلى » ، ثم ص ٣٧٦ « فتأتى صنعته (صنعة اسحاق) قوية وثيقة » . وفى المسالك ، ص ٢١٢ « صنعة الفص وصنعة الدوائر » ، ثم ص ٢٧٢ « صورة دقيقة الصنعة » .

منزع : — ما يميل بالأسلوب الى جهة ما | من « المنزع : النزوع الى الغاية » .

مَطلب : — موضوع معلوم يتناوله الفنان ، وقد يتصرف فيه | من « المطلب : المسئلة فى العلم » . ظ قبل : صيغة .

سنّة تصويرية : — مذهب متوارث فى فن التصوير .

اصطراف : — أن يأخذ الفنان المتصرف موضوعاً أو صيغة أو غيرها فيحوله من وجه الى وجه | الحق أن الاصطلاح الذى يجب اختياره للمعنى المتقدم هو « اختلاس » ، من اصطلاحات الأقدمين فى باب السرقات الشعرية ؛ ففى « العمدة » لابن رشيق ، القاهرة ١٩٣٤ ، ج ٢ ص ٢٢٦ « فان حول (الشاعر الآخذ) المعنى من نسيب الى مديح فذلك الاختلاس ويسمى أيضاً نقل المعنى » . ولكن استعمال « الاختلاس » يوقع فى لبس مستكره ؛ ثم ليس استعمال « نقل المعنى » مما يقع موقع اصطلاح لشيوع كلمة النقل وعمومها . أما « الاصطراف » فأقتبسه من نص كتاب العمدة ، فالاصطراف هنالك لفظ شامل لأنواع الأخذ ، وفيها الاختلاس : « الاصطراف : أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه الى نفسه » . فمن باب التجوز والتخصيص معاً أجعل الاصطراف للغرض الذى أوضحته فوق .

طابِيّة × : — عمامة المطران | لفظ سائر فى سورية ولبنان .

غرار : — المثل الكامل الذى يجرى عليه الفنان . ظ قبل : غرار البدء . والفرق — عندى — بين الغرار والمثال أن هذا (modèle) غير مختص بمعنى الكمال .

تقويم : — خصائص سيماء معينة | فى القرآن ، التين ٤ « لقد خلقنا الإنسان فى أحسن تقويم » .

ساذَج × : — « معرب ساده الفارسية ، وهو ما لا نقش فيه » | ظ « الألفاظ الفارسية المعربة » لأدّى شير ، وكذلك المعجمات . كلمة « ساده » سائرة بهذا المعنى عند الحائكين والبزازين فى مصر .

مُصْمَت × : — فى اللسان « ثوب مصمت : لونه لون واحد لا يخالطه لون آخر » | كلمة سائرة عند الحائكين والبزازين فى مصر ، غير أنها محرفة عندهم الى « صامت » .

رفّاف : — صفة اللون المتلألئ | فى اللسان ، ر ف ف « رف لونه : برق وتلألأ » ؛ وفى المخصص ، ج ٢ ص ١١١ « بريق اللون واشراقه ورفيفه » . والرأى عندى أن نجعل البريق لكلمة éclat (d'une couleur) ، ومن هنا : اللون البراق éclatant .

في مستخرج في اللغتين العربية والفرنسية من مجلة المجمع العلمي المصري ، بهذا العنوان « صورة جديدة منمنمة » ، الجزء ٢٨ ، سنة ١٩٤٧ (ظ مجلة الكاتب المصري ، يوليو سنة ١٩٤٧ ؛ ومجلة المقتطف ، أغسطس سنة ١٩٤٧) .

مَنمنمة : — التصويرة الدقيقة التي تزين صفحة أو بعض صفحة من كتاب .

منمَنَم : — الكتاب التي تزينه منمنمة أو منمنمات | ظ قبل : نمنمة .

منمنِم : — من يتعاطى صناعة النمنمة .

صيغة : — مادة معينة من مواد التصوير تتكرر | من علم اللغة . عنـد المعاصرين : « موضوع » ؛ وهم يطلقون لفظ الموضوع على ثلاثة الاصطلاحات الافرنجيـة : sujet, motif, thème . ولا بد من التميز بينها . لذلك جعلت « الموضوع » للاصطلاح الأول وأدخلته في الشائع ، واستنبطت « الصيغة » للاصطلاح الثـاني ثم « المطلب » للاصطلاح الثالث ، ظ بعد : مطلب .

نَقشة × : — اسم النوع من النقش والتنميق ، أو اسم المرة | كلمة سائرة (بفتح النون) عند الحائكين والبزازين في مصر ، تفيد صيغة من صيغ التنميق في الثياب ، نحو وردة أو نجم أو خط أو غيرها . ويعرفها كذلك البناءون . ولها أصل بهذا المعنى عينه في الفصيح . ظ بعد : زخرفة ، نقش .

ترتيب : — وضع الشيء مع غيره في نظام معـدل | من « الترتيب : وضع الشيء مع شـكله » : « الفروق اللغوية » للعسكري ، القاهرة ١٣٥٣ ، ص ١٢٢ . ظ قبل : تنسيق .

مزخرِف : — من يتعاطى صناعة الزخرفة (بفتح الزاى والراء) .

زُخرُف : — لفظ شـامل لأنواع التزيين والتحسين | ترد عند المعاصرين بإزاء كلمة décoration ، فيقولون : الفنون الزخرفية arts décoratifs ؛ على حين أن هذه الـكلمة الافرنجية تدخل تحت الأولى ornement : tout ce qui orne ، والزخرف في لغتنـا لفظ عام أيضاً ، ففي اللسان ، زخ ر ف « الزخرف : الذهب ثم سمى كل زينة زخرفاً » . ومما يدخل تحت الزخرف : النقوش والتصاوير والتمويه بالذهب ، ومنها : زخرفة اليهود والنصارى للبِيع (اللسان) . وأما décoration فأخُص بها التنميق ، ظ قبل : تنميق .

زُخرُفة : — التاء للواحدة : صيغة من صيغ الزخرف | أما « الزخرفة » (بفتح الزاى والراء) ornementation فمصدر زخرف . ظ قبل : نقشة .

زَخرَف : — الفعل من الزخرفة (بفتح الزاى والراء) | هو أعم من زان وزين orner ، وكلاهما يفيد التحسين .

نَفَض × : — نفض الصبغ (أيضاً : نصل) : ذهب بعض لونه | من استعمال الدهانين والنقاشين في مصر . وفي القاموس ، ن ف ض « نفض الصبغ : ذهب بعض لونه » . وعند المعاصرين : « بهت » ، وهو عامى . ظ قبل : حائل .

تماثُل : — من اصطلاحات الفلاسفة | ظ بعد : تراصف .

نَظَارة × : — ما يبدو لك من مناظر الغابات والرياض والجبـال | سمعت أهل سورية ولبنان يستعملونها الآن بهذا المعنى أو قريب منه ، وأخبرني صديق الفنان عثمان رستم أنه سمعها كذلك في فلسطين . هذا وفي لغة المولدين ما نستأنس

به ، ففي المصباح المنير ، ن ظ ر « النظارة بالفتح كلمة يستعملها العجم بمعنى التنزه في الرياض والبساتين » . وقد أقر المجمع لهذا الاصطلاح « المنظر البرى » فترجم الكلمة الإنجليزية landscape . ظ بعد : مرأى .

دِهانة : — صناعة التلوين بالدهان | أقر المجمع « الدهن » ، مع أنه وضع الرسامة لصناعة الرسم . والدهن : العمل نفسه .

تصوير ، نقش : — (الأولى شائعة) . للتصوير معنيان ، الأول : احداث شكل ممثَّل figuration بطريقة من طرائق الفنون ، نحو الرسم والنحت . والثاني : تلوين الشكل الممثل . وكلا المعنيين مستعمل في القديم وفي الحديث على السواء . في القديم : التصوير بمعناه الأول مشهور ، متداول في كتب الحديث والفقه خاصة . ومن الشواهد على المعنى الثاني في القديم أيضاً قول ابن المقفع في كليلة ودمنة ، ص ٥٢ « ولينتفع بذلك (الغرض من الكتاب وهو كثرة الانتساخ) المصور والناسخ أبداً » ، يريد : مصور « خيالات الحيوانات بصنوف الألوان والأصباغ » . هذا واني أرى من المرغوب فيه رفع الإبهام هاهنا ، لذلك يحسن البحث عن اصطلاح موقوف على المعنى الثاني . وأنا أقترح لفظ النقش . ففي التاج « النقش : تلوين الشيء بلونين أو ألوان ، كالتنقيش » . ومما يُدخل النقش في الغرض الذي نريده قول أبي النصر البصري من شعراء المائة الثالثة :

فتنتنا صـورة في بيعـة   فتن الله الذى صـورها
زادها الناقش في تحسينها   فضـل حسن أنه نضرها

وفي لغة مصر اليوم : النقاش هو من يبسط الدهن على الحيطان peintre en bâtiments . وعلى هذا نجعل الناقش من يمثل الأشكال على اختلاف أنواعها مع استعمال الألوان ، كالمصور بالمعنى الثاني ، ونجعل النقاش من يبسط الدهن على الحيطان . وأما « النقشة » فصيغة معينة من صيغ التنميق ، كما مر بك . بقى أن بعض المعاصرين يستعمل النقش في موضع الحفر أو النقر خطأ ، اذ أن النقش في الخاتم مثلاً لا يفيد الحفر بل احداث شكل ، واذ أن النقش في الحجر يفيد التنميق لا الكتابة ؛ والرقوم خير من النقوش لهذا الغرض الأخير : من « أصحاب الرقيم » الذين قيل فيهم انهم « نسبوا الى حجر رقم فيه أسماؤهم » : « المفردات » للراغب ، رقم .

واغلة : — طريقة أو صيغة داخلة من الخارج بقوة على أسلوب من الأساليب | من « دخل على القوم واغلاً » . ظ قبل : منسربة ، طارئة .

عُمدَة الأشخاص : — شخص رئيس أو مقصود في تصويرة تضم أشخاصاً كثيرة . [استدراك : عند مثول هذه الصحائف للطبع أصبت في « الإكليل » للهمداني (ص ٣٦٨) اشارة لناشره الأب الكرملي الى « العمدة » بالمعنى الذى أريده ، ولـكن في غير باب التصوير .]

مسيح ، ممسوح : — صفة البَز حين لا تبدو فيه مكاسر ولا أطواء | من « درهم مسيح : لا نقش عليه » ؛ ومن « رجل ممسوح الوجه : لا عين ولا حاجب » : الأساس ، م س ح .

مَكسَر ، طِوًى : — الجمع : مكاسر وأطواء ، وهي مواقع طى الثوب وطرائقه | كذا في اللغة ؛ ظ مثلاً المخصص ، ج ٤ ص ٩١ . والكلمتان غير أجنبيتين عن اللغة السائرة .

مُعرَّجة : — صفة الأطواء والمكاسر اذا كانت على التواء | من « ثوب معرج : مخطط على التواء » : القاموس ، ع ر ج . وأنا أنقل التعرج من الخطوط الى الأطواء .

دأب : — ما تمكن بطول المزاولة لأسلوب .

حضور هذين الملكين من الطوارئ intrusions او المنسرِبات infiltrations . ثم لا حاجة بنا أن نتلفت فنبحث عن الفن الذى استعيرا emprunter منه ، اذ أن الخيالات الطائرة بأجنحة وبغير أجنحة ، سواء انفردت أو ازدوجت متواجهة (أو متظاهرة adossées) ليست الا صيغة motif من صيغ التراث اليونانى قد ذاع ذيوعاً عظيما . وأنت تجده فى الآثار البوذية (اللوح ١٣ c) والايرانية (اللوح ١٢ c | الشكل ٥ ، ص ٣٧ : جِنّيّا النصر يعتليان قوس طاقِ بستان ، القرن ٧) ، والوثنية السورية (الشكل ٦ ، ص ٣٨ : جنيا النصر فى معبد ، القرن ٢) .

وفى سورية ثم فى مصر وغيرهما كثيرا ما تصيب تلك الصيغة فى المطالب thèmes المسيحية ، وذلك منذ القرن الرابع ، ودونك أمثلة جمة طريفة جمعتها هنا :

(اللوح ١٣ a : ملكان يرفرفان فوق المسيح وحوله مشاهد من العهد الجديد ، عاج شامى ، القرن ٦ | اللوح ١٦ a, b, c, d : جن بأجنحة وبغير أجنحة ، خُشُب قبطية ، القرن ٤ أو ٥ | اللوح ١٧ a, b : جن بأجنحة ، نسيجان قبطيان ، القرن ٦ | اللوح ١٧ c, d, e : جن بأجنحة ، جص قبطى ، القرن ٥ أو ٦ | اللوح ١٨ a, b, c : جنيان بأجنحة وجنى غير مجنح ، جص قبطى ، القرن ٥ أو ٦ | اللوح ١٩ a, b : ملائكة بأجنحة يحماون صليبًا ، خشب قبطية ، القرن ٤ أو ٥ | اللوح ١٩ c : ملك غير مجنح بجانبه صليب ، جص قبطى ، القرن ٤ أو ٥ | اللوح ١٩ d : ملكان بأجنحة يضمان صليباً ، جص قبطى ، القرن ٥ أو ٦ | اللوح ٢٠ : ملكان ينقضّان بين يدى عيسى والشيطان يحاول غوايته ، منمنمة قبطية ، سنة ١١٧٩–١١٨٠ | اللوح ٢١ a : أربعة ملائكة يحملون عرش المسيح فى صعوده الى السماء ، منمنمة فى مخطوط قبطى–عربى ، سنة ١٢٥٠ | اللوح ٢١ b : ملكان يحرسان المسيح المصاوب ، منمنمة قبطية ، سنة ١٧٠٥) .

وعلى هذا كان الفنان المسلم يرى الملكين المتواجهين خاصة ، سواء طارا أو تمهلا ، فى طائفة كبيرة من الآثار المسيحية . والإسلام بتعظيمه الملائكة أقرب الى المسيحية منه الى البوذية والمزدكية . فالملكان اللذان يعلوان الرسول من صنف الملائكة الذين يرفرفون فوق المسيح أو العذراء أو جماعة القديسين .

وليس غريباً أن يبدو الملك الاسلامى غير مجنح ، فقد كان جبريل يظهر فى هيئة دِحية الكلبى بين يدى المصطفى . وهذا أيضًا يشاكل مظهر apparence الملك فى التصوير المسيحى اذ يبدو مرة بجناح ومرة بغير جناح فى العصور المتقدمة على وجه التخصيص . ثم لك أن توازن الآن بين الملكين اللذين يعلوان الرسول والملكين اللذين يحفان بالمسيح فى مجده وذلك فى مصورة تجلل حائط كنيسة فى كبدوكية أداوُها سورى النمط ، وعهدها مفتتح القرن العاشر (اللوح ٩ a) . ووازنهما أيضاً بملك قبطى ، من الدأب pratique السورى ، على نسيج من القرن السادس (الشكل ٧ ، ص ٤٢) .

أما وشاح النصر الذى يبسطه الملكان فى منمنتنا فمرده الى الوشاح الرشيق الذى تنشره الخيالات الطائرة فى الآثار اليونانية وما تطرق منها الى الفن المسيحى (الشكل ٨ ، ص ٤٣ : عاج من سورية أو الاسكندرية ، سنة ٥١٧).

هذا وان الفن الاسلامى لعهد المنمنمة لا يخلو من أولئك الملائكة المتواجهين ، وهذه أمثلة : (الشكل ٩ ، ص ٤٣ : سكة ، سنة ٥٧٦ ه / ١١٨٠–١١٨١ | الشكل ١٠ ، ص ٤٤ : فصيلة من منمنمة عربية ، سنة ١٢٣٧ [الملك الآخر محذوف] | الشكل ١١ ، ص ٤٤ : حجر سلجوقى ، القرن ١٣ [الملك الآخر مدمر] | ثم اللوح ١٥ a [تقدم ذكره] ، وازن بملكيه ملكى الشكل ١٢ ، ص ٤٤ : جنيبي النصر فى أثر يونانى عتيق) .

٣ — الصفات . ا) السيف : انه موضوع فى استرخاء على وجه يخالف الوجه الايرانى الذى فيه يظهر السيف قائماً فى هيئة منعةٍ وغلبة بين ساقى المَلِك الجالس فى أبهة (اللوح ١٢ c : تقدم ذكره | الشكل ١٣ ، ص ٤٦ : خسرو الأول ماثل فى قرارة كوب) . ولعل المنمنم الناقش peintre أراد أن يغلب استسلام الرسول الى ربه على الاستعانة بسيفه فى مخاصمة لا يفصل فيها سلاح ، وكأنه أراد أن يجعل السيف نذيراً للنصارى من جهة ، وعنواناً للجهاد الأكبر من جهة .

ب) السعفتان palmes : لا أعرف لجريدتى النخل اللتين تعلوان الرسول مثلا فى الفن العربى . ولكنى لا أشك أنهما تنحدران من شكل forme السعفتين اللتين كثيرا ما تردان فى هذا الفن زُخرُفةً motif d'ornement

٢ — المناظرات ANALOGIES

١ — المشهد scène . ان مشهد التصويرة شبيه بمشاهد المنمنمات التى تمثل جماعة من المتظلمين أو المتهمين بين يدى والٍ أو قاضٍ . ودونك مثلين مستخرجين من نسخة منمنمة à miniatures («مقامات» الحريرى كتبت سنة ٦١٩ هـ / ١٢٢٢–١٢٢٣ م . فى احدهما ترى «أبا زيد» فى حضرة والى مرو (اللوح ٥ *a*) ، وفى الثانية تراه يشكو زوجه الى قاضى تبريز (الشكل ٢ ، ص ٢٦) . وصنف هذه المشاهد ذائع فى المخطوطات المسيحية المزوّقة illustrés : فهذا مثل بليغ فى نسخة عربية من «انجيل طفولة سيدنا (المسيح)» من خاتمة القرن السابع الهجرى / الثالث عشر للمسيح (اللوح ٨ *b*) . ففى هذا الرسم بالريشة dessin à la plume تجرى مشاورة بين هيرودس ويهوديين واقفين (الأول كاهن والثانى كاتب الشعب) فى شأن ميلاد عيسى . أرأيت الى صلة هـذا الرسم بتصويرتنا من أوجه غير قليلة ، مثـل وِضعات الأشخاص الثلاثة وترتيبهم ordonnance وحركاتهم وأنواع ثيابهم ؟

وفى هذا الصنف من المشاهد البغدادية يبدو عمدة الأشخاص le personnage principal أكبر حجما من أصحابه ، كما هى الحال فى تصويرتنا ، وذلك دلالة على أبهته وخطره . وتجدنّ هذه الجلالة السلطانية منتشرة فى الآثار الاسلامية التى تمثل الأمير فى مجلس شراب (اللوح ١١ : منمنمة بغدادية تزين الجزء الرابع من نسخة «الأغانى» التى وصفتها فوق ، تاريخها ٦١٤ هـ / ١٢١٧–١٢١٨ م | اللوح ١٤ *a, b* : قدحان من الخزف ، مدينة الرى ، القرن ١٣ | اللوح ١٥ *a* : جزء من مسرجة نحاس ، الموصل ، القرن ١٣ | اللوح ١٥ *b* : مقبض نحاس ، الشام ، القرن ١٣ | الشكل ٣ ، ص ٢٨ : منمنمة بغـدادية النمط من «مقامات» الحريرى ، تاريخها ٧٣٤ هـ / ١٣٣٤ م | الشكل ٤ ، ص ٣٢ : سكة عليها صورة الخليفة المقتدر .) وغرار type هذا الأمير من مَساق courant الفن الايرانى (اللوح ١٣ *b* : مِلك فارسى ، القرن ٨ أو ٩) .

على أن هؤلاء الأمراء ومن يحف بهم جامدون ، واذا هم أشاروا فكأنما آلات تُحرَّك ، فى حين أن النبى

وخصيصه فى منمنمتنا على جانب عظيم من النشاط . وأما من ناحية التأليف composition فمشهد الأمير غاية فى التراصف symétrie ومشهد النبى تابع لمبدأ التخالف dissymétrie . وعندى أن مرد الجمود والتراصف الى منزع tendance ايرانى على حين أن مرجع النشاط والتخالف الى مقصِد intention سورى ، والنسبة هاهنا الى سورية بمعناها الأعم ، وتحتها يدخل ما بين النهرين علاوة على فلسطين .

ودونك الأدلة على ما أذهب اليه مستخرجة من الآثار الايرانية وفيها آثار مانوية وبوذية تنتمى الى التركستان الصينى (اللوح ١٢ *a* : استقبال ملكى ، من سنة ٤٦٥ الى ٤٦٠ ق . م . ، حجر | اللوح ١٢ *c* : ملك يقلد شريفا ، فضة ، العهد الساسانى | اللوح ١٢ *b* : مجلس لأتباع مانى ، منمنمة فى مخطوط مانوى ، القرن ٨ أو ٩ | اللوح ١٣ *c* : بوذا يعظ ، مصورة فى حائط ، القرن ٦ الى ٨) .

وأما الذى ذهبت اليه فى المساق السورى فدونك دليلا جليا فى منمنمة مسيحية تمق décorer مخطوطاً سريانيًّا تاريخه ١٢١٦–١٢٢٠ م . وهى تصور المسيح وهو يحاور المرأة السامرية وأصحابها (اللوح ٩ *c*) . فما أظنك تلمح الا تواشجاً affinité بين المنظرين tableau فى التنسيق disposition والتوازن balancement ثم فى التعبير بالأعين والأصابع . هذا ومما يُدخل منمنمتنا فى الأسلوب السورى خِلقةُ الأشخاص وقسمات وجوههم : فالرسول والأسقف والعاقب ، ثم المسيح والسامريون ، كلهم على تقويم واحد type : وثيق التركيب ، ذو لحية ، مجتمع الوجه ، واسع العينين . وفى اللوح ٩ *b* صورة المطران جرمانس فَرْحات الكاتب الحلبى الشهير ، المتوفّى سنة ١٧٣٢ . أفلا تدهشك مشابهته للأسقف ؟ وهذا التقويم السورى بعيد عن الخلقة المغولية وأيضاً الفارسية اللتين تجدهما فى الآثار الايرانية ، وقد تقدمت الأمثلة عليهما وكذلك على ما تحدر من هذه الآثار الى الفن الإسلامى العربى (اللوح ١١ | الشكل ٣) . وليس بُعد التقويم السورى عن البيزنطى بأقل .

٢ — الملَكان . انهما يحرسان النبى ويصليان عليه ويُشعران بنصره (اذكر سورة النحل ، الآية ٢ ، وسورة الأحزاب ، الآية ٥٦) . وليس ظهور الملائكة فى موقف اسلامى بالأمر العجيب ، فلا يقل قائل ان

طرفه المنطلق الى العلا سر التلقن ، فى حين أنه رسم مخايل الدهاء فى عينى الأسقف الذى يحتج بنصوص التوراة المندرجة بين يديه ، وأنه جعل العاقب يتحدى بنظره وبسبابته وقد طوى فى يده اليمنى دَرجا ثانيا تحفزًا للمجادلة . والتصويرة جياشة بالحياة ، ضامّة للمأساة الخفية . وهى بهـذا أوغل فى التأثير وأبعد فى الروعة من منمنمة أخرى تمثل حادث «المباهلة» (اللوح ٧ a) اللاحق بحادث «الممتحنة» . وأنت ترى فيها الرسول ، ومن حوله أهله ، يواجه ثلاثة من النصارى . وهذه المنمنمة تاريخها ٧٠٧هـ/١٣٠٧–١٣٠٨ م ، ونمطها فارسى . وقد نسخت فى القرن الحادى عشر هـ / السابع عشر م ، فجاءت النسخة أكثر فتورا (الشكل ١ ، ص ١٩) .

ولك أيضًا أن توازن تصويرتنا بمنمنمة ثانية فارسية تاريخها ٧١٠هـ / ١٣١٠–١٣١١ تترجم تلقى الرسول بدء الوحى من الملَك جبريل فى حِراء (اللوح ٧ b) ، فاذا أنت تأملت صورة portrait النبى استبان لك الفرق بين هِزة الفن البغدادى وركود الفن الفارسى منذ مطلعه . وقد تمادى هذا الركود بحيث تراه بالغًا فى ثلاث منمنمات تزوق نسخة فارسية من «روضة الصفاء» تاريخها ١٠١٥هـ/١٦٠٦م ، فقد ضاع فيها جميعاً التعبير الوجدانى واللمح الربانى ، فجمد الرسول سواء صلى على ميت (اللوح ١٠ a) أو استسقى (اللوح ١٠ b) او استتر فى الغار (اللوح ٣٢) ، فلا يميزه من صحابته وَجدُ المأخوذ وهمة الألمعى واشراق المصطفى .

الفصل الثالث

---

١ — الابتكار

لا نعرف لهذه التصويرة الفاخرة ما يضاهيها أو يحاكيها من قبل ولا من بعد . وهذا يبعد افتراضنا وجود غِرار البدء prototype الذى قد يكون المنمنِمون miniaturistes المسلمون احتذوه imiter من عهد الى عهد . وليس معنى هذا أن ابتكار originalité التصويرة يحيد بها عن الأسلوب البغدادى . بل هى من لطائفه اللامعة ، اذ تضم خصائص النمنمة art de la miniature العربية كلها فى الطريقة procédé والأداء rendu . وهذا يبعثنا على موازنتها بتصاوير بغدادية أخرى قد تختلف عنها شيئاً لما فى الطراز style البغدادى من تلين وتنوع . وفى الكتاب أدفع آراء الذين يهوّنون من شأن الأسلوب البغدادى ، ثم الذين يضيّقون رقعتة اذ يستلّون من آياته ما ينسبونه من باب التظنى الى مذاهب أخر .

ولن تقتصر الموازنة comparaison على المنمنمات الاسلامية ، فستجدها تمتد الى الآثار العربية جملةً وكذلك المسيحية التى نبتت فى سورية وما بين النهرين («الهلال الخصيب» الآن) Syro-Mésopotamie فتفرعت فى مصر وآسيا الصغرى ، وكذلك الايرانية والمانوية (وتقع هذه بين الايرانية والصينية) ، ثم الآثار البيزنطيــة . وستبدو هذه الآثار جميعاً تارةً مصدر امداد وتارةً موضع توافق أو تخالف ، وذلك بقدر ما يتيسّر للباحث من وثائق مكشوفة حتى اليوم .

غير أن منمنمتنا مهما يداخلها من العناصر الأجنبية فهى محض اسلامية من ناحية التفكير والتعبير . وهذا دليل جديد على أن العبقرية العربية عرفت كيف تستمد s'inspirer وهى تستحدث فى ابتداع ؛ شأنها فى الفلسفة والموسيقى .

فنجعل لعنة الله على الكاذبين» (آل عمران ، الآية ٦٠ ، ٦١) . فقالوا : أنصفتنا يا أبا القاسم فمتى نباهلك ؟ فقال : بالغداة ان شاء الله . . .] . وتلا ذلك فى الغد ما هو مشهور من قصة المباهلة ، اذ آثر نصارى نجران أن يستقيلوا الرسول فأقالهم .

ذلك هو خبر «الأغانى» وهو ينسحب على ثلاثة أيام : فى الأول ، قدوم النصارى من نجران وعلى رأسهم الأسقف المتفقه فى دينهم ، ثم العاقب وهو صاحب مشورتهم بل «محافظ» بلدهم (كما يتبين من الأصول الساميّة لكلمة «العاقب») . وفى اليوم الثانى ، وقوع الممتحنة اى المحاجّة . وفى الثالث ، موعد المباهلة وقد أحجم عنها النصارى . وانما اليوم الثانى هو الذى يطول فيه حديث «الأغانى» . وهكذا ترى الامتحان محور خبره . وكاد الأسقف أن يفضّ المخاصمة بحجته اذ أسكت الرسول لحظة ، ولكن الوحى ما أبطأ أن نزل ، فمكن الرسول من افحام خصمه اذ دعاه الى المباهلة .

٢ — وصف المنمنمة

(انظر «غرة الكتاب» واللوح ٤) . المنمنِمة جزآن : التصويرة image والإطار cadre . والإطار قسمان متجاوران : الأول عصاب bandeau مجدول ، والثانى عصاب حافل بورود دقاق تعانقها عروق . والرُّقعة support التى استقبلت النقش والتصوير peinture (art de peindre les formes) من ورق المخطوط عينه ، وهو من الكتّان الثخين . وتمتاز التصويرة بليانة souplesse فى الخطوط وتناسب eurythmie فى تنظيم الألوان combinaison de couleurs ، مع براعة الهيئات aspects ورشاقة الظلال ombres فى خفاء التسهيم hachure . ثم انها تجانب قاعدة المنظور ، وتبدو كلها صدراً premier plan ، فلا خلفية (du tableau) fond لها . وأما الإطار فغاية فى الدقة والحسن .

هذا والمنمنمة فى حال من الحفظ جيدة على الاجمال : فان الألوان الرفافة couleurs vives ثابتة وان كانت الأصباغ اللطيفة teintes délicates نفضت pâlir وسواد العصاب صار حائلاً décoloré . ولكن

مما يورث الأسف أن بعض الكارهين للتصوير أقبلوا بأيديهم من بعدُ فشوهوها . فالأوجه كما ترى — ولا سيما أوجه الرسول والملكين — محكوكة ، مخرمَشة . ومهما يكن من شىء فان المنمنمة لم يُبدل من أوضاعها الأولى أىّ مسّ متأخر .

فى التصويرة خمس خَيالات figures : الرسول ، والأسقف ، والعاقب ، والملكان . أما الرسول فجالس الى اليسار ، فى وِضعة ثُلاثية الأرباع pose de trois quarts على دكة خشب يجللها recouvrir كساء ، وفى خنصره اليمنى خاتم محول الى الناظر ، وعلى فخذه اليمنى سيفه فى الغمد ملقىً ، وعلى رأسه عَمارة coiffure ذات فرو أو ريش . وثوبه فاخر ، كثير الأطواء والمكاسر plis المعرَّجة tourmentés ؛ وحذاؤه من الجلد الرخو . وأما الأسقف فعلى رأسه عمامة تسمّى : طابيَّة turban (des évêques) ؛ فى ديار الشام . وبَزّ étoffe ردائه مُصْمَت unie لا يخالط لونه لون ، على شاكلة «قُنْباز» soutane القسيسين . وأما العاقب فله عمارة مماثلة لعمارة الرسول ، وثوبه فاخر ، مُخَلَّب vêtement enrichi de broderies أى كثير الوشى ، وحذاؤه لحذاء النبى . بقى الملكان المتواجهان affrontés ، فلهما ضفائر ، وعلى جبينهما عصابة دقيقة . ولباس الملك الظاهر ثلاثة أجزاء : صِدار ذو أطواء وتِكة مستقلة وسراويل منقّطة . أما الوشاح المبسوط بين أيدى الملكين فمن جنس ثوب الرسول .

وأنت ترى الألوان فى «غرة الكتاب» . ولا بد من الإشارة الى وفرة الذهب : فهو فى مهاد fond (champ) التصويرة وفى ثوب الرسول وخاتمه وغمد سيفه والعمارة ، ثم هو فى ثوب العاقب وهنا وهنا ، حتى انه علِق بعَضُدَى الأسقف .

٣ — تأويل التصويرة

(اللوح ٦ و ٨ a) فى رأيي أن المنمنم مسلم ، مؤمن بعظمة الرسول وبغلبته . وهو الى هذا جِد حاذق ، فقد استطاع أن يعبر عن انجذاب النبي الى عالم الغيب وأن يضفى على وجهه نور التعبد ، حتى انه سلك فى

٢ – بيان المخطوط

تقع المنمنمة فى وجه الورقة الثانية من مخطوط عربى محفوظ فى دار الكتب المصرية . ورقم المخطوط ٥٧٩ أدب . وهو الجزء الحادى عشر من «كتاب الأغانى» لأبى الفرج الإصفهانى . وفى ظهر المنمنمة يبتدئ نص الجزء بعنوان الفصل الأول ؛ وهو ، بعد البسملة : «خبر أساقفة نجران مع النبى صلى الله عليه وسلم» . (انظر اللوح ١) . وأما تاريخ المخطوط فمحدد فى ثلاثة الأسطر التى ينتهى بها ظهر آخر ورقة . ومنها يتبين أن هذا الجزء وما قبله من الأجزاء كتبه محمد بن أبى طالب البدرى سنة ٦١٤ هـ / ١٢١٧–١٢١٨ م (اللوح ٢) .

ان هذه المنمنمة مطوية . ثم انها مهملة فى المسارد المحصية والفهارس المستفيضة التى صنفها جميعاً أهل التخصص من الباحثين والمنقبين . بل هى غير مذكورة فى فهرس «دار الكتب» القديم وكذلك الحديث على السواء . وأخطر من هذا أنها مغفلة فى «البيان» الذى صدرت به «دار الكتب» الجزء الثانى من «كتاب الأغانى» المطبوع فى الدار سنة ١٩٢٨ (صفحة ج الى و) . وفى «البيان» تفصيل للأجزاء المخطوطة من هذه النسخة المحفوظة فى الدار برقم ٥٧٩ أدب : وهى الجزء الثانى ، والرابع (ودونك مثلا من صفحات الرابع فى اللوح ٣) ، والحادى عشر ، والثالث عشر . وفى «البيان» وصف للمنمنمتين اللتين تزينان orner أول الجزأين : الثانى والرابع ، مع الإعراض عن منمنمة ذلك الجزء الحادى عشر . ولولا اهتدائى اليها لكان من الجائز أن تضيع كما ضاعت منمنمة الجزء الثالث عشر المخروم من صدره .

والظاهر أنه من أثر هذا البيان الناقص نُشرت المنمنمتان المزينتان للجزأين الثانى والرابع فى القاهرة ثم فى فينة ، وذُكرتا فى اثنين من المسارد والفهارس . وقد فكرتُ ، فبدا لى أن بحث الباحثين لم يبلغ تفحص الأجزاء الثلاثة المخطوطة . فأقبلت أنقب فأحقق ذلك «البيان» ، مرتاباً به : لمَ انفرد الجزء الحادى عشر المخطوط بتعطل أوله من منمنمة تحليه ؟ وكذلك استطعت — والجزء الحادى عشر بين يدىّ — أن أنجى من ظلم النسيان وثيقة جليلة طريفة .

ولا أدرى من صنع المنمنمة وأين . على أن الخط يدل أن مصدر النسخة ناحية من نواحى بغداد أو الشام .

الفصل الثانى

١ – الموضوع

«خبر وفد نجران على النبى» . ذلك الخبر مبثوث فى كتب التاريخ والأدب . واذ المنمنمة خاصة بكتاب الأغانى اعتمدت نصه بعد معارضته بالنسخة المطبوعة فى بُلاق (ج ١٠ ، ص ١٤٣–١٤٤) . ومجمل خبر «الأغانى» أن وفداً عظيماً قدم فى السنة العاشرة للهجرة من نجران على النبى . وكان فيهم الأسقف والعاقب وأبو حبش والسيد . . . وما بلغوا جميعاً الى المدينة حتى دعوا اليهود الى حضور محاجّتهم للنبى ، اذ قالوا لهم : «احضروا الممتحنة غدا .» والممتحِنة هذه تحمل معنى الامتحان على تقدير كلمة «الساعة» أو «الجلسة» ، أو الفئة الممتحِنة» كقولك «المقاتِلة والمهاجِرة» . ولك أن تقرأ أيضاً : «الممتحَنة» على المصدرية أو على تقدير الفئة الممتحَنة .

وقد جرى الامتحان فى صورة مخاصمة أثارها الأسقف وأدارها على طبيعة عيسى . [قال (الأسقف) : يا أبا القاسم موسى من أبوه؟ قال (النبى) : عمران . قال : فيوسف من أبوه ؟ قال : يعقوب . قال : وأنت من أبوك ؟ قال : أبى عبد الله بن عبد المطلب . قال : فعيسى من أبوه ؟ فسكت رسول الله ، فانقضّ عليه جبريل وقال : «ان مَثَل عيسى عند الله كمَثَل آدم خلقه من تراب» ، فتلاها الرسول (آل عمران ، الآية ٥٩) . فنزا الأسقف ثم دير به مغشيا عليه ثم رفع رأسه الى النبى ، فقال : أتزعم أن الله جل وعلا أوحى اليك أن عيسى خُلق من تراب ، ما نجد هذا فيما أُوحى اليك ولا نجده فيما أوحى الينا ولا تجده هؤلاء اليهود فيما أوحى اليهم . فأوحى الله اليه : «الحقُّ من ربّك فلا تكن من الممترين . فمن حاجّك فيه من بعد ما جآءك منَ العلم فقل تعالَوا ندعُ أبنآءنا وأبنآءكم ونسآءنا ونسآءكم وأنفسنا وأنفسكم ثم نبتهل

وبعد ، ان منشأ التصوير العربي الإسلامى لا يزال الغموض يلفّه . والكتاب يسعى الى رفع بعض الغيم ، ولعله ينجح . وقد رجعت فى تأليفه الى مصادر شتى تصيب أكثرها مدرجًا فى الثبت (ص XIII–XIX) ، وهى بين مسطر ومصور . ويتخلل ثنايا الصفحات أشكال figures عِدّتها ثلاثون ، كلها مأخوذ عن صور منشورة . وبين النصين العربي والفرنسى تقع الألواح ، وهى اثنان وثلاثون لوحاً ، وتحوى ستًّا وسبعين وثيقة . منها ثلاث هن فصائل détails من المنمِنمة miniature ؛ وثمان وثلاثون تبدو للعيان أول مرة إذ كانت مطوية ؛ وخمس مأخوذة عن صور شمسية جديدة . وأما سائر الوثائق فنشرها غيرى من قبل ، على ما يتبين لك من «جدول التزاويق» *Table des Illustrations* . بقيت «غرة الكتاب» frontispice وهى المنمنمة بأصباغها ، قد نقلها فى حذق الأستاذ يوسف خفاجى .

هذا وفى «تصدير» الكتاب حلا لى أن أنوه بفضل الذين يسّروا لى انجاز عملى .

الفصل الأول

١ — قدر المنمنمة بما هى وثيقة

ان أهل العلم بالفن الإسلامى مجمعون مع العالم الإنجليزى تُومَس أَرْنُلْد على أنه من المشكوك فيه أن يكون المسلمون حاولوا تصوير figuration موضوع sujet من الموضوعات الدينية فى القرون المتقدمة . وعلى هذا قال العالم الفرنسى بلوشيه : «ان هذا لو حدث لكانوا عدّوه تدنيسا .» ولذلك رأوا جميعا أن أقدم ما انتهى الينا من المنمِنمات الاسلامية التى تمثل représenter الرسول العربى محمد بن عبد الله يرجع الى فاتحة القرن الثامن للهجرة / الرابع عشر للمسيح ، وأنها تدخل فى دور التصوير الفارسى ، فهى اذن أجنبية عن الأسلوب formule البغدادى المتعارف بلقب «مدرسة بغداد» . وتحت هذا الأسلوب تندرج المنمنمات الأولى التى تزوق illustrer المخطوطات العربية الخارجة من محَارِف ateliers العراق وغير العراق ، أيام الخلافة العباسية ؛ وقد امتد أثرها ، من بعد ، فى جملة من المنمنمات .

وأنا أقدِّم اليوم منمنمة محض عربيــة ، فريدة ، من بدء القرن السابع الهجرى ، تلحق بالنمط manière البغدادى . وهى تعرض حادثًا من حوادث السيرة النبوية . وفيها يبدو الرسول ووجهه غير محجوب بنقاب كالذى يحجبه فى طائفة كبيرة من المنمنمات الفارسية اللاحقة . وهذا الأثر الجديد يمد فى عمر التصوير الدينى الإسلامى قرنًا (من بداية الثامن الى بداية السابع) ، ويقوم مقام شهادة عربية عظيمة الشأن فى مسألة كثر فيها النقاش ، وهى التصوير الدينى فى الاسلام . ولهذه المنمنمة فضل آخر ، اذ تشق أفقًا جديدًا لاستطلاع أصول زاخرة لفن دينى يثبت بالرِّسامة dessin (l'art du) والدِّهانة peinture (l'art d'étendre la couleur) حركات نفس منجذبة على سموّ .

توطئة

هذا كتاب فى اللغة الفرنسية رأى المجمع العلمى المصرى الذى اليه أنتمى أن يخرجه ، فصنع الىّ جميلا . ومن همّ المجمع أن تبرز مطبوعاته الى النـاس فى لغات الإفرنج . فرغبت الى رئيسه الحاضر الأستاذ كامل عثمان غالب باشا ، ثم كاتم سره المستشرق الأستاذ جاستون ڤييت فى أن أصنع بلغتنا هذا الموجز ، فأضغط فيه مادة الكتاب . وانما غرضى من هذا الاستحداث أن تجرى الثقافة العربية الى المشاركة فى التأليف العلمى حتى تستوى فتتمكن فتذيع ، وأن يفيـد القارئَ العربى الصِّرف مما قد يَنشط له وهو بين يدى هذا الموضوع . وأما المراجع فقد طرحتها جميعاً ، وهى مدونة فى حواشى الكتاب . ولا يحسن بالناظر المتعقب الا أن يعتمد الكتاب لا الموجز[1].

ويتضمن هذا الموجز اصطلاحات خاصة بالفن ، تجد ازاء كل منها ما ينظر اليه فى اللغة الفرنسية . وأكثرها مما استنبطت . وأمنيتى الكبرى التوفيق لتيسير الإنشاء العربى فى باب من أبواب الفن مع تقويم أدائه . ثم رأيت أن أوزّر هذا الموجز بمسرد index يضم جميع الاصطلاحات ، وقد أردفته بايضـاح لها واحتجاج .

---

[1] أخبرت بعثورى على المنمنمة التى نحن بسبيلها ، وعرضتها على الأنظار ، فى السابع والعشرين من شهر مايو سنة ١٩٤٦ ، فى جلسة علنية منعقدة فى المجمع العلمى المصرى بالقاهرة . ثم كتبت رسالة مختصرة ضمت بعض ما قلته فى ذلك اليوم الى ثلاثة ألواح (اللوح ١ ، ٢ ، ٤ ها هنا) . والرسالة منشورة فى اللغة الفرنسية فى «مجلة المجمع العلمى المصرى» الجزء ٢٨ ، الدورة : سنة ١٩٤٥ - ١٩٤٦ . وهى منشورة كذلك على حـدة مع ترجمة عربية بقلمى ، عنوانها «صورة جديدة منمنمة تمثل النبى العربى» (انظر مجلة «الكاتب المصرى» يوليو سنة ١٩٤٧) ، وقد نقلت مجلة «المقتطف» الترجمة العربية دون الألواح فى عدد أغسطس سنة ١٩٤٧ .

موجز فى اللغة العربية للكتاب

« ما الفن سوى الإصرار
فى ملاحقة الشعور الباطن
بأشكال من التعبير »

جوستاف مورو

إلى ذكرى المغفور له

فؤاد الأول

راعى الفنون ونصيرها

بشر فارس

منمنمة دينية
تمثل الرسول
من أسلوب التصوير العربى البغدادى

جوها ، بنيتها وصيغها ، علاقتها بفن التصاوير المسيحية فى الشرق

من منشورات المجمع العلمى المصرى ، الجزء ٥١

مطبعة المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية
القاهرة ١٩٤٨

منمنمة دينيـــة

تمثل الرسول

من أسلوب التصوير العربى البغدادى



من منشورات المجمع العلمى المصرى ، الجزء ٥١

بشر فارس

منمنمة دينية
تمثل الرسول
من أسلوب التصوير العربى البغدادى

جوها ، بنيتها وصيغها ، علاقتها بفن التصاوير المسيحية فى الشرق



مطبعة المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية
القاهرة ١٩٤٨